KUNSTGESCHICHTE

DES

ALTERTHUMS.

KUNSTGESCHICHTE

DES

ALTERTHUMS

VON

DR. FRANZ REBER,

PROF. O. DER KUNSTGESCHICHTE UND ÄSTHETIK AM K. POLYTECHNIKUM
UND PROF. HON. AN DER K. UNIVERSITÄT IN MÜNCHEN.

MIT 250 HOLZSCHNITTEN.

LEIPZIG

T. O. WEIGEL.

1871.

MEINEM LIEBEN FREUNDE

MR. WILLIAM LACHLAN SHEARWOOD

IN FLORENZ

GEWIDMET.

Vorwort.

Als ich mich zur Herstellung des vorliegenden Buches entschloss, war ich mir der Schwierigkeiten wohl bewusst, welche dieselbe mit sich führen werde. Denn es musste ernstliche Bedenken erwecken, in so engem Rahmen, wie ihn die Bestimmung des Buches für die weitesten Kreise der Gebildeten schlechterdings erforderte, ein Material zusammenzufassen, das sich seit einem Jahrhundert und ganz besonders in den letzten Jahrzehnten riesig angehäuft hat. Ja es liess sich sogar bezweifeln, ob diess überhaupt in einer erspriesslichen Weise möglich sei, und ich kann nicht verhehlen, dass ich selbst bei mehren Parthieen im Ringen mit dem Stoffe zugleich diesen Zweifel zu bekämpfen hatte. Allein unzweifelhaft blieb mir, dass die knappe Form Grundbedingung zur Erreichung des Zweckes sei, und dass durch eine Ueberschreitung eines gewissen Umfanges leicht für den Laien zu viel und doch für den Fachmann zu wenig geboten würde. Denn dem beschäftigten Gebildeten oder dem irgend einer praktischen Disciplin obliegenden Studirenden, welche in ihren kargen Mussestunden selbst in der Tagesliteratur häufig nicht weit über die Telegramme hinauszukommen vermögen, muss die Pflege der den Beruf nicht unmittelbar berührenden allgemeinen Wissenschaften — auf die der eine wie der andere doch nicht ganz verzichten kann, wenn er auf einer der Gegenwart entsprechenden Bildungshöhe stehen will — durch thunlichst compendiöse Behandlung erleichtert, ja geradezu möglich gemacht werden.

Es handelte sich also nur darum, nach welchen Grundsätzen eine solche Zusammenfassung, wenn sie doch ein volles und wahres Bild des gegenwärtigen Standes der Wissenschaft gewähren sollte, in's Werk zu setzen sei. Manchem möchte räthlich erschienen sein, dabei auf jede Detailzeichnung zu verzichten und ohne das Ganze durch zu viel Einzelheiten zu verwirren, mehr im Grossen »mit breitem Pinsel« vorwiegend die allgemeinen Culturverhältnisse zu skizziren, um dadurch auch vielleicht der Gefahr der Lücken-

haftigkeit ferner, und namentlich mit der unablässigen Frage ausser Conflict zu bleiben, was auszuscheiden und was aufzunehmen sei. Es ist jedoch sehr fraglich, ob dadurch ein befriedigendes Resultat erzielt werden könnte, da einerseits eine vorwiegend philosophische und ästhetische Behandlung kaum ohne Kenntniss des Thatsächlichen, die ja nicht als allgemein vorhanden vorausgesetzt werden darf, richtig gewürdigt werden kann, anderseits aber eine allzubedeutende Ballonhöhe, welche mit der Vogelperspective allerdings die weiteste Umsicht verstattet, auch das Hervorragende dem Auge unverständlich macht und im Dunste verschleiert. Ich glaubte daher eher manches allgemeine Wort zurück- oder zusammendrängen zu müssen, als eine wichtige Thatsache unerwähnt zu lassen, und bin dafür der Anerkennung derjenigen gewiss, welche sich durch die Lectüre meines Buches weniger gefallen als belehren lassen wollen, vorausgesetzt, dass sie einer pragmatischen Geschichte der Kunst überhaupt noch bedürfen.

Es ward aber darum nicht versäumt, auch der Theorie den nöthigen Raum zu gewähren, jedoch unter entschiedenem Ueberwiegen der technischen über die ästhetische Seite. Dabei muss ich nun freilich bekennen, dass die fühlbare Bevorzugung des Technischen vor dem Aesthetischen nicht so sehr Sache specieller Ueberlegung war, ob diese gerade für den gegenwärtigen Zweck sich empfehle, als vielmehr persönliche Richtungseigenthümlichkeit: obwohl es keinem Zweifel unterliegen kann, dass namentlich in einem kunstgeschichtlichen Leitfaden zunächst die materielle Seite ihre Erledigung finden müsse, wie ich auch im mündlichen Unterrichte meinen Zuhörern zu rathen pflege, erst Kunstgeschichte und dann Aesthetik, deren klare Auseinanderhaltung für den Anfänger doppelt zweckmässig erscheint, in Angriff zu nehmen, da eine objective Beherrschung des Stoffes dem subjectiven Urtheile in dessen Gebiet vorausgehen soll. Denn es ist meine feste Ueberzeugung, dass auch in der kunsthistorischen Forschung die technischen und materiellen Bedingungen und Gründe in erster Linie zu erwägen und zu erörtern sind, und dass bereits manche andere Speculation, welche diess umgangen, auf Sand gebaut worden ist. Mit welch grossem Erfolge aber diese Richtung gepflegt werden kann, haben in neuerer Zeit z. B. Semper und Brunn gezeigt, und dadurch auch der ästhetischen Kunstbetrachtung wesentlich neue Grundlagen bereitet.

Im vorliegenden Falle war es nun allerdings eine kaum besiegbare Schwierigkeit, in der Verbindung des Theoretischen mit dem Pragmatischen allenthalben das richtige Verhältniss zu treffen. Ein zuweit gehendes Systematisiren durch vollständige Trennung der beiden Seiten in besondere Abschnitte würde jedenfalls zu weitläufig geworden sein, da manchmal die that-

sächliche Erscheinung vorweg behandelt werden müsste, um die Theorie zur Erklärung zu bringen, und manchmal umgekehrt, wodurch zahlreiche Wiederholungen nöthig geworden wären. Der Verfasser sah sich daher genöthigt, in dieser Beziehung häufig instinktiv zu verfahren, um die einzelnen Erörterungen je nach dem Gange der Darstellung an die richtige d. h. dem Verständnisse förderlichste Stelle zu bringen und um nicht zu der peinlichen Wahl gedrängt zu werden, entweder öfters in Räthseln, die irgend einmal später ihre Lösung finden sollten, sprechen, oder zu deren Erklärung aus dem pragmatisch-historischen Abschnitte vorweg nehmen zu müssen. Aus gleichen Gründen wollte er auch das Buch neben dem Vorworte nicht noch mit einer besonderen Einleitung belasten, welche entweder nutzlos oder unverhältnissmässig umfänglich hätte werden müssen. Der Verfasser würde aber das System entschieden nicht geopfert haben, wenn es sich um ein Werk für Fachgenossen gehandelt hätte, denen zugemuthet werden darf, sich in Geduld neben den Autor an den Arbeitstisch zu setzen und mit ihm erst den Knoten zu lösen, wo die Fäden complicirter in einander laufen, oder den abgebrochenen Faden wieder zu suchen, aufzunehmen und neu zu knüpfen, da ja der Fachmann sich auch nicht damit begnügen kann und darf, das fertige glatte Gewebe sich ohne weitere Um- und Rückschau anzueignen.

Nicht geringer waren die Bedenken hinsichtlich der historischen Anordnung. Einer Geschichte ist die chronologische Reihenfolge selbstverständlich; allein nicht blos in der Zeit entwickeln sich die Dinge, sondern ebenso im Raume. Der letztere hat im Alterthume theilweise sogar das Uebergewicht und wenn es in einer Kunstgeschichte des Mittelalters nicht blos möglich, sondern sogar angemessen erscheint, das Jahrhundert mehr zu berücksichtigen, als das Local der Kunstthätigkeit, da die mittelalterliche Cultur mehr allgemein über die ganze civilisirte und zunächst christliche Welt sich erstreckt, so ist diess im Alterthum, wenigstens in dem früheren, keineswegs der Fall. Es konnte daher wohl keinem Zweifel unterliegen, dass die Culturvölker einzeln behandelt werden mussten, auch wenn ihre Entwicklungsperioden der Zeit nach in einander griffen, wobei der Zusammenhänge unter einander immer noch gedacht werden konnte. Eine schwer zu entscheidende Frage aber war, ob bei Behandlung der einzelnen Völker das chronologische Element bis zu dem Grade durchgeführt werden sollte, dass in jeder Entwicklungsperiode die drei Künste neben- und miteinander in Betracht gezogen wurden, wobei die Anfänge von Architektur, Plastik und Malerei, dann deren Aufschwung, der Höhepunkt und endlich der Verfall in zeitlichen Abschnitten zu verbinden gewesen wären. Ich kann nun nicht in Abrede stellen, dass diess der historisch correctere Weg gewesen wäre, so wie auch dass die Zu-

sammenhänge der drei Künste sehr enge seien, da ja die Architektur den Raum gibt, den Plastik und Malerei entsprechend zu schmücken haben. Dennoch aber bin ich dieser in den meisten Kunstbüchern eingeschlagenen Anordnung nicht gefolgt und zwar aus inneren wie aus praktischen Gründen. Zunächst schien mir sicher, dass der Zusammenhang der Entwicklungsstadien jeder einzelnen Kunst ein noch weit innigerer sei als der einer Schwesterkunst mit einer anderen selbst in der gleichen Periode, und dass die Unterbrechung weit fühlbarer werde, wenn der Faden auch für jede der drei Künste so oft durchschnitten werden müsste, als die Entwicklungsperioden es verlangten, indem ja dann jede Kunst ihren besonderen Abschnitt zu wiederholten Malen erheischt. Wenn also auch synoptisch etwas gewonnen würde, so müsste zugleich an zusammenhängendem Verständniss der einzelnen Kunstarten ungleich mehr verloren gehen, oder doch dasselbe wesentlich erschwert werden. Dazu kommt, dass die Entwicklungsstadien nicht immer parallel gehen, dass die eine Kunst früher als die andere zu ihrer Reife gelangt, länger als die andere sich erhält, und so ihre Perioden sich nicht gleichzeitig gliedern und abgränzen, so dass es doch wieder in gewissen Beziehungen an innerem Zusammenhange fehlt, und ein gleichmässiges Fortschreiten unmöglich ist. Ich habe daher auch immer gefunden, dass Bücher, welche eine einzelne Kunst behandeln, förderlicher sind als allgemeine Kunstgeschichten, weil die Verbindung zu künstlich, schwierig und verwirrend ist und die sachliche Entwickelung zu oft zerrissen werden muss, wenn das Chronologische systematisch verfolgt wird. Anderseits aber konnte ich auch in der vorliegenden Arbeit, in welcher die drei Künste für die einzelnen Völker getrennt behandelt wurden, nicht umhin, namentlich da, wo Plastik oder Malerei sich rein decorativ an die Architektur anschliessen, dieser Verbindung auch in der Darstellung mehr Rechnung zu tragen, wie diess z. B. in der Behandlung der phönikischen Kunst unvermeidlich war.

Selbst die Auswahl und Gruppirung der Culturvölker des Alterthums stand nicht schon von vornherein fest. So habe ich mich erst nach reiflicher Ueberlegung entschlossen, drei Völker gänzlich von der Behandlung auszuschliessen, welche möglicherweise der Kunstgeschichte des Alterthums zuzutheilen waren; die Kelten, die Inder und die Centralamerikaner. Die Kelten haben uns zwar Monumente hinterlassen, die nicht ohne Bedeutung sind; aber wenn diese auch insoferne dem Begriffe von Kunstwerken entsprechen, als sie »über das Bedürfniss hinaus gehen«, fehlt ihnen doch das Moment des Schönen auch vom objectivsten Standpunkte aus: und so ist von keltischer Kunst in der That nicht zu reden, bevor fremde Einflüsse sich geltend machen, und diese zerstören wieder das Nationale und gehören überhaupt

in die letzte Periode des Alterthums. Das Keltenthum hätte höchstens als eine Vorstufe der Civilisation behandelt werden können und wäre so vielleicht einleitungsweise an den Anfang zu setzen gewesen, an welchen seine vorkünstlerischen Denkmäler dem Principe nach gepasst hätten. Man hätte an ihnen zeigen können, wie gewisse monumentale Grundideen, z. B. der aufrechtstehende Denkstein, aus welchem die Aegypter den pyramidal-, die Mesopotamier den terrassenförmig abschliessenden Obelisk, die Phönikier den hemisphärisch bekrönten Cylinder, die Griechen die giebelförmig endigende Stele gemacht haben, oder der Grabhügel, aus dem in Aegypten die Pyramide, in Mesopotamien der Terrassenthurm, in Kleinasien, Griechenland und Italien der auf einen Cylinder gehobene Tumulus geworden ist, vor aller künstlerischen Entwicklung sich darstellen, ferner wie die einfachsten vorkünstlerischen Bauverbindungen, aus zwei, drei, vier oder fünf Steinbalken oder Platten in den sog. Dolmen sich gestalteten. Allein abgesehen davon, dass alles diess, wie auch die primitive Geräthbildung vornehmlich der Steinperiode, nicht einmal eine nennenswerthe handwerkliche, geschweige denn eine künstlerische Behandlung zeigt, wäre mit einer Erörterung der keltischen Denkmäler, wenn auch vielleicht Einiges in archäologischer Beziehung, so doch in kunstgeschichtlicher fast nichts gewonnen worden, weil deren Vorcultur nicht wirklich als Vorstufe den Culturvölkern des Alterthums vorausgeht, sondern denselben parallel läuft, so dass ihre Vorausstellung auch chronologisch unrichtig gewesen wäre. Hingen aber alle behandelten Völker wenigstens in gewissen Beziehungen zusammen, so steht das ältere Keltenthum ganz ausserhalb dieses Zusammenhanges und würde daher auch an einer anderen Stelle den Faden nur zerrissen haben, ohne dafür durch mehr als zumeist undatirbare und unerklärbare Curiositäten zu entschädigen.

Anders verhält es sich mit Indien, dessen Kunstformen einigen Zusammenhang mit denen des benachbartem Stromlandes des Euphrat und Tigris nicht undeutlich verrathen. Allein so üppig auch im Pendschab die monumentale Kunst sich später entwickelt hat, so gibt es doch nur äusserst wenige Reste, welche sicher in die Zeit v. Chr. hinaufreichen. Es scheint in der That, dass vorher der Kunstbetrieb, wenn es überhaupt einen namhaften gab, ganz unmonumental war und sich mehr decorativ dem Bedürfnisse unterordnete. Schliessen wir aber von der späteren indischen Kunst auf die frühere, so ergibt sich, dass sie in phantastischer Wucherung und in einem gewissermassen trunkenen Traumleben aller Gesetzmässigkeit spottete, welche ebenfalls als ein Grundzug jeder wahren Kunst zu bezeichnen und derselben so unentbehrlich ist, wie die Schönheit. Wäre demnach den Zusammenhängen nach die Stelle für Behandlung des Indischen am richtigsten

unmittelbar nach der mesopotamischen Gruppe, nach Chaldäa, Assyrien, Babylonien, Persien und wohl auch Phönikien gewesen, so ist nach den letzteren chronologischen und kunstbegrifflichen Erwägungen auch die völlige Weglassung dieses einer wissenschaftlichen Behandlung ohnediess unfähigen Gebiets gerechtfertigt. — Den centralamerikanischen Denkmälern endlich scheint meines Ermessens überhaupt keine Stelle im Gebiete der Antike zu gebühren, da sie viel wahrscheinlicher in die Periode des Mittelalters gehören. Bei gänzlich fehlender chronologischer und sonstiger culturgeschichtlicher Grundlage ist aber eine geschichtliche Behandlung der altamerikanischen Kunst nahezu unmöglich und wäre überdiess wegen ihrer Zusammenhangslosigkeit mit den Culturländern der alten Welt auch kaum irgendwie von Nutzen.

Dass nach Ausscheidung dieser bedenklichen Elemente der übrigbleibende Stoff in die beiden Hauptabtheilungen Orient und Occident zerfalle, von welchen der erstere Aegypten, Chaldäa, Babylonien, Assyrien, Persien, Phönikien mit Palästina und Kleinasien, der letztere Hellas, Etrurien und Rom zu umfassen habe, war zweifellos. Nicht aber die Entscheidung der Frage, welchem Culturvolke die Voranstellung gebühre. Bekanntlich streiten sich Aegypten und Chaldäa in neuerer Zeit wie in den letztvergangenen Jahrhunderten um den Vorrang: und die gewichtigsten Gründe stehen beiden hiefür zu Gebote, so dass von einer endgültigen Entscheidung vorerst keine Rede sein kann. Verfasser selbst hat in seiner Geschichte der Baukunst des Alterthums die chaldäische Völkergruppe vorangestellt, und zwar, wie diess auch die Kritik richtig bemerkt hat, aus theoretischen Gründen. Wenn derselbe im vorliegenden Buche zur gangbaren Anordnung, welche Aegypten an erste Stelle zu setzen pflegt, zurückgekehrt ist, so geschah es nicht desshalb, weil er in jener einen Irrthum erkannt hat, da, wie gesagt, beides sich vertreten lässt, sondern einiger formalen Consequenzen wegen. Es mussten die Ableger chaldäischer Kunsttradition des unmittelbaren Zusammenhanges wegen bis in die Sassanidenzeit herab derselben angeschlossen werden, wodurch Aegypten, welches in der Reihung darauf folgte, sich allzuweit von seiner chronologischen Stelle entfernte, anderseits aber auch die Verbindung, in welcher die ältest europäische, d. h. hellenische und italische Kunst mit Vorderasien steht, minder klar zur Erscheinung kam. Ich habe mich aus diesen Gründen entschlossen, Aegypten voranzustellen, welches, wie mehrfach zu zeigen Gelegenheit sein wird, zwar nicht ohne Einwirkung auf die übrigen Culturvölker geblieben, aber bei weitem nicht von so tiefgreifendem Einflusse namentlich auf den Westen gewesen ist, wie Vorderasien, wodurch die von Ost nach West vorrückende Kunsttradition im ganzen übrigen Buche klarer

und zusammenhängender verfolgt werden konnte. Von der vorderasiatischen Gruppe aber glaubte ich der Kunst des neupersischen oder Sassanidenreiches weniger Raum widmen zu dürfen, als diess die ausschliessende Behandlung der Architektur desselben gestattet hätte, da die Darstellung der Plastik der deutlichen Rückwirkung römisch-griechischer Einflüsse wegen die vorausgängige Behandlung des Occidents mehr zu fordern schien, als die Architektur, welche sich fast ganz aus asiatischen Elementen entwickelt hat. Da desshalb diese Kunst ihre volle Würdigung zweckmässiger erst am Anfange einer Kunstgeschichte des Mittelalters unmittelbar vor der islamitischen finden kann, so wurde sie im Anschlusse an die altpersische nur im Vorbeigehen berührt. Dafür konnte und musste aus unten anzugebenden Gründen der phönikischen Kunst eine eingehendere Betrachtung zu Theil werden, als diess noch vor wenigen Jahren möglich war, neben welcher die Behandlung des nicht hellenischen Kleinasien zu einem so kleinen Umfange verschrumpfen durfte, dass sie füglich dem Abschnitte über Phönikien angefügt werden konnte, womit jedoch keineswegs ein unmittelbarer Zusammenhang ausgesprochen sein soll.

Ueber die Gruppirung der westlichen Culturvölker konnte kein Bedenken bestehen, da die Cultur der Küsten des ägäischen Meeres derjenigen des tyrrhenischen vorausgeht. Wenn aber der hellenischen Kunst fast die Hälfte des ganzen Buches gewidmet ist, so bedarf diess dem gegenüber keine Rechtfertigung, welcher davon auch nur eine Ahnung hat, welche Stelle der hellenische Tempel oder die griechische Plastik unter allen Kunstleistungen der übrigen Völker des Alterthums einnimmt, oder wie gross der unschätzbare Einfluss ist, den diese Schöpfungen auf allen Kunstbetrieb selbst bis zur Gegenwart ausübten.

Nach dieser allgemeinen Rechenschaft über die der Anlage des vorliegenden Buches zu Grunde gelegten Principien bedarf es noch derjenigen über die zu derselben herangezogenen H ü l f s m i t t e l. Dass diese Rechenschaft nicht vollständig sein könne, versteht sich von selbst; die Liste würde zu gross und doch nicht völlig gerecht, da der Verfasser leider gar nicht mehr im Stande wäre, von allem Gelesenen und dem Gedächtnisse Ueberantworteten die Namen der Urheber, denen er die Belehrung zu danken hat, wiederzugeben. Er muss sich auf das Hervorragendste beschränken, um dadurch auch den Leser behufs Weiterführung der Einzelstudien auf das zu verweisen, was als das Eingehendste und Bedeutendste erscheint und zugleich die Detailliteratur enthält. Im Allgemeinen zunächt verdankt er den vorhandenen *Kunstgeschichten* wie von *K u g l e r*, *S c h n a a s e (Bd. I und II in neuer Ausgabe* 1866 *von Lützow und Friederichs besorgt)* und *L ü b k e*, besonders der *Geschichte der*

Architektur (IV. Aufl. 1870) und der *Geschichte der Plastik* (II. Aufl. 1870) *des Letzteren* schätzbare Winke und Anweisungen, wie auch der noch immer nicht veralteten *Geschichte der Baukunst bei den Alten von A. Hirt, Berlin* 1821—27; ferner *Cav. L. Canina, L'Architettura Antica descritta e dimostrata coi monumenti. Roma* 1839—44, — *J. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst. Unter Mitwirkung von F. Kugler und J. Burckhardt mit deutschem Text herausgegeben von Lohde, Hamb. und Lpz.* 1842—52, und *J. Fergusson, the illustrated Handbook of the Architecture. Lond.* 1859. — Namhafte Erleichterung durch Detailnachweisung bot das unerschöpfliche *Handbuch der Archäologie der Kunst von K. O. Müller (III. Aufl.* 1848); eine Reihe neuer Gesichtspunkte aber das grossartige nun wohl bald vollendete Werk von *G. Semper, der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik. Frkf. u. München* 1860. 1863. Eine zweckmässige, gründliche und sehr reichhaltige Uebersicht gewährte der Abschnitt über *griechische Kunst von C. Bursian (A. Encyclopädie d. W. u. K. I. Sect.* 82. *S.* 381 *fg.).*

Es kann jedoch dem Verfasser kaum verargt werden, wenn er die eigene *Geschichte der Baukunst im Alterthum, Lpz.* 1863—66 noch mehr als andere allgemeinere Quellen verwerthete. Doch ist über das Verhältniss beider Bücher zu einander Einiges zu bemerken. Die Kunstgeschichte erlaubte der Behandlung der Architektur nicht viel mehr als ein Dritttheil des dem ersteren Buche zu Gebote stehenden Raumes, verlangte mithin eine weit gedrängtere Darstellung, welche die gesonderte Architekturgeschichte nicht vollständig ersetzen kann. Anderseits aber ist der Verfasser nicht in der vielleicht lediglich dünkelhaften Lage, annehmen zu dürfen, dass die Wissenschaft seit den zehn Jahren, vor welchen er den grössten Theil der Architekturgeschichte des Alterthums herstellte, nicht über das damals Gegebene hinausgekommen sei, so dass seine eigenen Kenntnisse seitdem nicht weiteren Zuwachs hätten erhalten und seine Anschauungen nicht mancherlei Modification und Läuterung erfahren können. So peinlich es ihm daher war, des Raumes wegen auf viele Ausführungen, welche der Architekturgeschichte in einigen Stücken möglicherweise einen gewissen Werth gaben, verzichten zu müssen, so erwünscht war ihm die Gelegenheit, Verbesserungen zu jenem ersten Buche anzubringen. Dadurch erhielt auch der die Architektur behandelnde Theil ein wesentlich neues Gepräge und wird, hier verringert, dort aber erweitert und bereichert, auch für denjenigen nicht ganz ohne Interesse sein, welcher bereits meine Geschichte der Architektur kennt. So konnte z. B. die Architektur Phönikiens, welche, da es damals noch an allem zulänglichen Expeditionsmateriale hiefür fehlte, in meiner Geschichte der Architektur nur in einer ganz allge-

meinen Charakteristik zu behandeln war, jetzt eingehender und vielleicht in der deutschen Literatur zum erstenmale auf verlässigem Grunde erörtert werden, was auch dafür entschuldigen wird, wenn dieser Abschnitt etwas weniger populär und knapp erscheinen sollte.

Was aber die den einzelnen Abschnitten zu Grunde liegende Literatur betrifft, so sind hievon, soweit es dem Verfasser bei den gleichwohl ungewöhnlich reichen Mitteln, welche die Münchener k. Staatsbibliothek zu Gebote stellte, möglich war, die hervorragendsten neuesten Expeditionswerke in erster Linie benutzt worden. Doch wurde auch, wo solches vorhanden, älteres Material der Art verglichen und Reisebeschreibungen, Ausgrabungsberichte, kunsthistorische Specialarbeiten und dgl. beigezogen. So hätte sich zunächst für Aegypten vielleicht aus den Expeditionspublicationen: *Description de l'Égypte, publiée par les ordres de sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand. Paris* 1809., *J. Rosellini, Monumenti dell' Egitto e delle Nubie disegnati dalla spedizione Toscanica. Fir.* 1834. und *R. Lepsius, Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. Berlin* 1849 *fg.* ohne weitere Hülfsmittel eine befriedigende Darstellung der Kunst am Nil schöpfen lassen; doch war die Mitbenutzung einiger anderer Werke über Aegypten, wie (ausser anderen in meiner Geschichte der Baukunst im Alterthum aufgeführten) der sorgfältigen Untersuchungen über die Pyramiden von *Col. H. Vyse and J. S. Perring, Operations carried on at the Pyramids of Gizeh, Abou Roash, the Faiyoum etc. Lond.* 1840 *sq.* oder der archäologischen und ethnographischen Arbeiten von *Chr. C. J. Bunsen, Aegyptens Stelle in der Weltgeschichte. Hamb.* 1842 *fg.*, von *J. G. Wilkinson, Manners and customs of the ancient Egyptians. Lond.* 1837 und *J. Kenrick, Ancient Egypt under the Pharaohs. Lond.* 1850. von wesentlichem Vortheil, wie auch die unvergleichlichen Ruinenansichten von *D. Roberts, Egypt and Nubia, from drawings mads on the spot. Lond.* 1846. trotz des wenig bedeutenden Textes von W. Brockedon, wie auch das prachtvoll ausgestattete neueste Werk von *Prisse d'Avennes, Histoire de l'Art Egyptien d'après les Monuments depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine. Paris* 1870., welche beide eine bisher unerreichte bildliche Anschauung und Belehrung gewähren, jede Darstellung nur beleben können.

Für den Abschnitt über Chaldäa, Babylonien und Assyrien standen, was Chaldäa betrifft, dem Verfasser freilich nur wenige Schriften zu Gebot, von welchen die wesentlichsten die von *Taylor, Memoirs on the ruins of Mugeyer and Abu Shehreyn (Journ. of the Roy. Asiatic Society vol. XV. Lond.* 1856*)* und *W. K. Loftus, Travels and researches in Chaldaea and Susiana in* 1849—1852. *Lond.* 1857 sind, nebst dem schönen Werk

von *G. Rawlinson, The five great Monarchies of the Ancient Eastern World. Vol. I. Lond.* 1862, das die Resultate der ersteren mit dem classischen Apparat und den Ergebnissen der Keilschriftenforschung zusammenstellt. Für Babylon bleibt noch immer das Büchlein von *C. J. Rich, Memoirs on the Ruins of Babylon. Lond.* 1818 (Neue erweiterte Ausgabe 1839) in topographischer, wie die Abhandlung von *Fr. Streber, Ueber die Mauern von Babylon und das Heiligthum des Bel daselbst (Denkschriften der k. Akademie zu München* 1847*)* in archäologischer Beziehung von Werth, wenn auch die Untersuchungen von *A. H. Layard, Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon. Lond.* 1853 und namentlich von *J. Oppert, Expedition scientifique en Mesopotamie exécutée par ordre du gouvernement de* 1851 *à* 1854 *par MM. F. Fresnel, F. Thomas et J. Oppert. Paris* 1860 die Sache wesentlich weiter gefördert haben.

Bedeutend reicher und der Fülle der erhaltenen Kunstdenkmäler ganz entsprechend erscheint das vorliegende Publicationsmaterial für assyrische Kunst. Den umfänglichen Prachtwerken, *P. E. Botta et E. Flandin, Monument de Ninive. Paris* 1849, *A. H. Layard, The Monuments of Nineveh. Lond.* 1849 und *V. Place, Ninive et l'Assyrie, avec des essais de restauration par F. Thomas. Paris* 1867, welches letztere Werk leider nur noch während des Druckes benutzt werden konnte, steht eine Reihe von Studien zur Seite, von welchen die beiden umfänglichen Berichte von *A. H. Layard, Nineveh and its Remains. Lond.* 1849 nebst den schon oben erwähnten *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon. Lond.* 1853, ferner *W. S. W. Vaux, Nineveh and Persepolis. Lond.* 1851, — *J. Fergusson, The Palaces of Nineveh and Persepolis restored. Lond.* 1851, — *J. Bonomi, Nineveh and its Palaces. Lond.* 1852, — *Rob. Ferguson, Nineveh and its Ruins, or the history of the great City. Lond.* 1855, — *H. L. Feer, Les Ruines de Ninive, ou description des palais détruits des bords du Tigre. Paris* 1864 und *Ch. Lenormant, Les Antiquités de Babylon et de l'Assyrie (Gazette des Beaux-Arts. Paris* 1868*)* hervorragen, wozu das schon oben erwähnte Werk von *G. Rawlinson* abermals zu nennen ist.

Die Darstellung der persischen Kunst beruht gleichfalls vorwiegend auf zwei stattlichen Expeditionswerken: *Ch. Texier, Description de l'Arménie la Perse et la Mesopotamie. Paris* 1842 und *E. Flandin et P. Coste, Voyage en Perse pendant les années* 1840 *et* 1841. *Paris s. a.* Auch diese werden durch die schon für Assyrien angeführten Studien von *Vaux* und *Fergusson* und das gleichfalls schon erwähnte Reisebuch von *Loftus* unterstützt. Die ältere Reiseliteratur des seit Jahrhunderten in seinen Denkmälern bekannten Persien, wie von *Chardijn* 1687, *Le Brun* 1718, *Nie-*

buhr 1774, *Morier et Scott Warning* 1818, ist jetzt wohl entbehrlich, vielleicht auch der Reisebericht von *R. K. Porter* 1821 u. 1822 und *C. J. Rich* 1839, da es in diesen Büchern entweder ganz an Aufnahmen fehlt oder solche nur skizzenhaft und ungenau sind, ihre Beschreibungen aber ohne Beifügung exacter Vermessungen durch die allseitigen Aufnahmen der architektonischen wie plastischen Denkmäler, wie wir sie namentlich von Flandin und Coste in musterhafter Verlässigkeit besitzen, mehr als ersetzt werden.

Ueber phönikische Kunst kann erst seit kürzester Zeit gründlicher gesprochen werden, seit nemlich das *E. Renan*'sche Expeditionswerk *Mission en Phénicie. Paris* 1864 *sq.* soweit vorgeschritten ist, dass die bedeutendsten Monumente ihre Darstellung und auch der Text wenigstens seine theilweise Erledigung gefunden hat. Was vorher über phönikische Kunst geschrieben worden ist, wurde durch Renan's Werk, wenn auch nicht in archäologischer Beziehung, in welcher z. B. *Movers' Phönikier* immer ihren Werth behalten werden, doch in kunstgeschichtlicher obsolet. Für den zum Verständniss phönikischer Kunst so wichtigen salomonischen Tempel wie überhaupt für die in Palästina geübte Kunst sind als Hauptquellen zu nennen: *L. Canina, Ricerche sul genere di Architectura proprio degli antichi Giudei et in particulare sul tempio di Gerusalemme. Roma* 1845. — *F. de Saulcy, Histoire de l'Art Judaïque. Paris* 1858. — *M. Cte de Vogüé, Le Temple de Jerusalem. Paris* 1864 und *Abt D. B. von Haneberg, die religiösen Alterthümer der Bibel. 2. Auflage. München* 1869. Die zahlreiche ältere Literatur ist übrigens in dem letzteren Werke mit der bekannten Sorgfalt des Verfassers verzeichnet zu finden.

Zu dem Abschnitte über die nichthellenischen Denkmäler Kleinasiens boten das wesentlichste Material *Ch. Texier, Description de l'Asie Mineure, faite par ordre du Gouvernement Français de* 1833—1837. *Paris* 1839 *sq.* und zunächst über Lykien *Ch. Fellows, A Journal written during an Excursion in Asia Minor* 1838. *Lond.* 1839 und *An Account of Discoveries in Lycia, being a Journal kept during a second Excursion in Asia Minor* 1840. *Lond.* 1841. Sonst ist noch zu nennen: *W. J. Hamilton, Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia. Lond.* 1842. — *J. R. Steuart, A Description of some ancient monuments, with Inscriptions, still existing in Lydia and Phrygia. Lond.* 1842, *und T. A. B. Spratt and Forbes, Travels in Lycia, Milyas and the Cibyratis. Lond.* 1847.

Die Quellenwerke für die Behandlung der hellenischen Kunst auch nur annähernd aufzuführen würde unverhältnissmässigen Raum erfordern und auch überflüssig sein, da diese sich wenigstens bis in die neuere Zeit herab beispielsweise in K. O. Müller's Archäologie der Kunst finden. Für Archi-

tektur zunächst muss die Aufführung von folgenden genügen: *J. Stuart and N. Revett, The Antiquities of Athens and other Monuments of Greece. Lond.* 1761—1816. — *R. Chandler, N. Revett, W. Pars, Ionian Antiquities published by the Society of Dilettanti. Lond.* 1769—1840. — *The unedited Antiquities of Attica, comprising the architectural remains of Eleusis, Rhamnus, Sunium and Thoricus, published by the Society of Dilettanti. Lond.* 1817. — *C. R. Cockerell, W. Kinnard, T. L. Donaldson, W. Jenkins, W. Railton, Antiquities of Athens and other places in Greece, Sicily &c. Supplementary to the Antiquities of Athens by J. Stuart and N. Revett. Lond.* 1830. — *A. Blouet, A. Ravoisié, A. Poirot, F. Trezel, Fr. de Gournay, Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le Gouvernement Français. Paris* 1831. — *Ch. Texier, Description de l'Asie Mineure, faite par ordre du Gouvernement Français. Paris* 1839 *sq. Vol. III.* — *E. Dodwell, Views and Descriptions of Cyclopian and Pelasgic remains in Greece and Italy. Lond.* 1834. — *O. M. de Stackelberg, La Grece. Vues pittoresques et topographiques. Paris* 1834. — *Dom. Lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco, Antichità della Sicilia. Palermo* 1834—1842. — *A. E. v. Quast, das Erechtheion zu Athen nebst mehren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenland. Nach dem Werke von W. Inwood mit Verbesserungen herausgegeben. Potsdam* 1843. — *J. Hittorf et L. Zanth, Architecture antique de la Sicile. Paris s. a.* — *J. Hittorf, Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte ou l'Architecture polychrôme chez les Grecs. Paris* 1851. — *F. C. Penrose, An Investigation of the Principles of Athenian Architecture, or the results of a recent survey conducted chiefly with reference to the optical refinements exhibited in the construction of the ancient buildings at Athens, published by the Soc. of Dilettanti. Lond.* 1851. — *M. Beulé, l'Acropole d'Athènes. Paris* 1854—1862. — *C. R. Cockerell, The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina, and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia. Lond.* 1860. — *C. Bötticher, Tektonik der Hellenen. Potsdam* 1852. *Neue Aufl. (noch unvollendet). Berl.* 1869. — *Ders., Ueber den Parthenon zu Athen und den Zeustempel zu Olympia, je nach Zweck und Benutzung. Berl.* 1852 *u.* 53. — *Ders., Bericht über die im Auftrage des Unterrichtsministers im Frühjahr* 1862 *ausgeführten Untersuchungen auf der Akropolis von Athen. Berlin* 1862. — *Ch. Newton, Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae. Lond.* 1862. — *P. F. Krell, Geschichte des dorischen Styls. Stuttgart* 1870.

Nicht minder reich erscheint das Material der griechischen Plastik. Zuvörderst muss hiefür ein Namen genannt werden, welcher in keiner Behand-

lung dieses Gegenstandes unerwähnt bleiben darf, der gefeierte Namen des Altmeisters der classischen Denkmälerforschung: *Winckelmann!* Mit seiner *Kunstgeschichte* (1764) und seinen *Monumenti inediti* (1767) begann ein reges Leben namentlich in der Publication von Antikensammlungen und besonderen Denkmälergruppen, in welchem Gebiete als die hervorragendsten Werke zu nennen sind: *G. B. ed E. Q. Visconti, Il Museo Pio-Clementino. Roma* 1782—1807. — *F. A. Visconti, G. A. Guattani ed A. Nibby, Museo Chiaramonti. Roma* 1808—1837. — *Robillard-Péronville, Laurent, Croze-Magnan, Visconti, David, Musée François. P.* 1803—11. — *B. Bouillon et J. B. de Saint Victor, Musée des Antiques. P.* 1812. — *Specimens of ancient sculpture, published by the Soc. of Dilettanti. Lond.* 1809. 1835. — *Taylor Combe, Ancient Marbles of the British Museum. Lond.* 1812—1839. — *Real Museo Borbonico: Nap.* 1824—1857. — *J. Millingen, Ancient unedited monuments. Lond.* 1822. — *Raoul Rochette, Monumens inédits d'Antiquité figurée. P.* 1828. 29. — *E. Gerhard, Antike Bildwerke, zum erstenmale bekannt gemacht. Berl.* 1827—1839. — *E. Braun, Antike Marmorwerke, zum erstenmale bekannt gemacht. Leipz.* 1843. *Basreliefs* 1845. — *C. F. A. v. Lützow, Münchener Antiken. München* 1860—69. — *Ch. Newton, Discoveries &c.* (siehe oben). — Sonst noch unedirte und neuentdeckte Denkmäler oder schon bekannte in verbesserter Behandlung bringen periodische Werke, worunter die *Monumenti inediti, Annali e Bulletini dell' Instituto di corrispondenza archeologica. Roma* 1829—1870 obenan stehen, denen *E. Gerhard's Archäologische Zeitung (Denkmäler und Forschungen, Archäologischer Anzeiger) Berl.* 1843—1870 zur Seite geht. Sonst *Bulletino archeologico Napolitano. Nap.* 1843—1859, — *Revue archéologique. Par.* 1844—1870, — *Compte rendu de la commission Impériale archéologique. St. Peterb.* 1859—1870 und zahlreiche andere Zeitschriften von Akademien und gelehrten Gesellschaften, welche theils ausschliessend die Alterthumswissenschaft pflegen, theils derselben unter anderen Disciplinen Raum gewähren. Als eine das gesammte ältere Material zusammenfassende allgemeine Museographie ist das verdienstvolle und unentbehrliche Werk von *Cte F. de Clarac, Musée de Sculpture antique et moderne. Par.* 1841—51 zu nennen, wie auch die mit K. O. Müller's Handbuch der Archäologie der Kunst in Verbindung stehenden *Denkmäler der alten Kunst von K. O. Müller, K. Oesterley* und *Fr. Wieseler* 1832—1856. Haben wir aber in *K. O. Müller* und *E. G. Welcker, Alte Denkmäler, Göttingen* 1849—64 und *Kleine Schriften. Elberfeld* 1867, *III. u. V. Band* die Hauptvertreter der zweiten Epoche der Geschichtschreibung und Erklärung hellenischer Plastik, die seit Winckelmann ein halbes Jahrhundert lang

bei der mehr der Hermeneutik als der Kunst selbst zugewandten Richtung auch von sonst bedeutenden Forschern wie *A. Ch. Quatremère de Quincy* (*Le Jupiter Olympien. P.* 1815) nicht entschieden weiter geführt worden war, zu verehren, so gebührt das Verdienst, den neuesten Standpunkt begründet zu haben, *H. Brunn*, der ausser zahlreichen, einen Hauptbestandtheil der Schriften des archäologischen Instituts und neuerlich der Münchener Akademieschriften bildenden Abhandlungen in seiner *Geschichte der griechischen Künstler. Stuttgart* 1857 *u.* 1859 diesen im Zusammenhang entwickelte. Die Geschichte der classischen Bildnerei selbst brachte *J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik.* (*Lpz.* 1859.) *II. Aufl.* 1869 zum derzeitigen Abschlusse und stellte sich in solcher Bedeutung neben Brunn, dass die deutsche Literatur auf beide Werke stolz zu sein allen Grund hat. Dieselben liegen auch dem Abschnitte über griechische Plastik vorzugsweise zu Grunde, neben welchen der Verfasser unter neueren Arbeiten *O. Jahn's Populären Aufsätzen aus der Alterthumswissenschaft. Bonn* 1868 und *C. Friederichs' Bausteinen zur Geschichte der griechischen Plastik. Düsseldorf* 1868, wie einigen Monographien von *A. Conze* und *R. Kekulé* noch Manches zu danken hat.

Nicht so reichlich sind die Quellenwerke über hellenische Malerei. Da alle monumentalen Ueberreste fehlen und höchstens Vasengemälde, von welchen *E. Gerhard, Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etrurischen Fundorts. Berl.* 1840—1858 und *Ch. Lenormant, et J. de Witte, Elite de monuments céramographiques. Par.* 1844—1861 umfängliche Sammelwerke veröffentlicht haben, hiefür herangezogen werden können, die möglichen Rückschlüsse aus den pompeianischen Wandgemälden aber sehr dürftig sind, so handelte es sich auch in diesem Abschnitte mehr um Verwerthung der classischen Nachrichten über hervorragende Künstlerpersönlichkeiten. *H. Brunn's Geschichte der griechischen Künstler* musste daher unter theilweiser Beiziehung von *F. G. Welcker's Alte Denkmäler, Bd. III—V* hier noch ausschliessender verwendet werden, als für die Geschichte der hellenischen Plastik. Daneben konnten *Raoul-Rochette, Peintures antiques précédées de recherches sur l'emploi de la peinture dans la decoration des édifices sacres P.* 1836 und *Lettres archéologiques sur la peinture des Grecs. P.* 1840 — *J. A. Letronne, Lettre d'un Antiquaire à un artiste sur la peinture historique murale dans la decoration de temples chez les Grecs et Romains. Paris* 1836—1840 — und *Wustmann's Monographien über die älteste Malerei.* 1868 und über *Apelles* (*Lpz.* 1870) nur mehr wenig benutzt werden.

Für etrurische Kunst lagen dem Verfasser vorerst über Architektur vor: *W. Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft nach seinen Denkmalen. Stuttg.* 1843. — *L. Canina, L'Antica Etruria marittima*

compresa nella dizione Pontificia. Roma 1846. — *G. Dennis, The cities and cemeteries of Etruriä. Lond.* 1848. — *M. Noël des Vergers, L'Étrurie et les Etrusques ou dix ans des fouilles dans les Maremmes Toscanes. Par.* 1862; für Plastik und Malerei aber die beiden Werke von *G. Micali, L'Italia avanti il dominio dei Romani,* mit *Antichi Monumenti per servire a detta opera. Fir.* 1810 und *Storia degli Antichi Popoli Italiani* mit *Monumenti antichi per servire alla Storia etc. Fir.* 1832. Ferner *Museum Etruscum Gregorianum. Roma* 1842; nicht minder zahlreiche Abhandlungen in den Schriften des archäologischen Instituts, vornehmlich von *H. Brunn*, dem auch die Grundzüge der Geschichte der etrurischen Plastik und Malerei zu danken sind.

Der Behandlung der römischen Architektur stand eine Fülle von Hülfsmitteln zu Gebote. Obenan *L. Canina, Gli Edifizj di Roma antica cogniti per alcune importanti reliquie descritti e dimostrati nell intera loro architectura. Roma* 1848. — Erscheint auch Canina in archäologischer Beziehung nicht immer verlässig, so ist gewiss von ihm zu rühmen, dass er den Geist der römischen Architektur wie kein Anderer erfasst und in der Restauration und überhaupt technischen Behandlung der Ruinen Mustergültiges geleistet hat. Die massenhafte übrige Literatur kann der Leser in meinen *Ruinen Rom's und der Campagna. Lpz.* 1863 finden. Von Publicationen baulicher Alterthümer in den Provinzen aber dürften *A. de Laborde's Monumens de la France. Par.* 1816—1834 wohl als die bedeutendsten hervorgehoben werden. — Hinsichtlich der römischen Plastik ist die für die hellenische Bildnerei gegebene Literatur ebenfalls hieher zu beziehen, da ja der grösste Theil der erhaltenen Antiken aus römischer Arbeit nach griechischen Vorbildern besteht. Die älteste römische Bildnerei aber hat in zwei Abhandlungen von *D. Detlefsen, de arte Romanorum antiquissima. Glückstadt* 1867. 1868 eine höchst gediegene Bearbeitung gefunden. — Für römische Malerei sind ausser den hervorragendsten Publicationen der campanischen Wandgemälde von *Raoul-Rochette et M. Roux, Choix de Peintures de Pompei la plupart de sujet historique. Par.* 1844 — *W. Ternite, Wandgemälde aus Pompeii und Herculanum. Mit Text von K. O. Müller und F. G. Welcker. Berl.* 1839 und *W. Zahn, die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeii, Herculanum und Stabiä. Berl.* 1829—51 — die neuesten Arbeiten von *W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. Nebst einer Abhandlung über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung von O. Donner. Lpz.* 1868 und *Beiträge zur Erklärung der campanischen Wandbilder. (Rhein. Museum für Philologie. Frankf.* 1869 *u.* 70) zu nennen.

Zahlreicher Einzelarbeiten ist betreffenden Ortes wenigstens durch Erwähnung des Autornamens gedacht; doch war es nicht möglich, die Schriften-

titel vollständig oder in controversen Fragen die gesammte Literatur anzuführen, ohne den Vortrag zu sehr zu zerklüften und den Zweck des Buches zu beeinträchtigen. Ebenso war es unmöglich, überall bestimmt zu markiren, wo der Verfasser von den vorliegenden Quellen abweicht: doch glaubt sich derselbe hierüber mit der Hoffnung beruhigen zu können, dass der Fachmann, welchem die Kenntniss des vorliegenden Apparates geläufig, diess leicht zu unterscheiden vermag, während der Laie doch auch nicht erwarten wird, dass der Autor sich zur compilatorischen Maschine hergegeben. Es würde daher oft zu Missverständnissen führen, wenn man die ganze Darstellung ohne Weiteres auf die angegebenen Quellenwerke zurückführen und deren Autoren Alles zur Last legen würde, da für viele Dinge der Verfasser allein verantwortlich erscheint.

Hinsichtlich der artistischen Ausstattung des Buches ist zu bekennen, dass der grössere Theil der Holzschnitte meiner Geschichte der Baukunst im Alterthum. Lpz. 1864—1866 entnommen ist und sonach den Besitzern des letztgenannten Werkes schon bekannt erscheinen wird. Diese Benutzung wird indess selbst für die letzteren darum kein Nachtheil sein, weil die dadurch erwirkte Verringerung des Illustrations-Etats allein dem Herrn Verleger es möglich machte, für das Ganze einen Preis festzustellen, der eine weitere Verbreitung begünstigt. Doch ist es keineswegs der Fall, dass die architektonischen Abbildungen nichts Neues bieten, indem nicht nur neue Pläne und Restaurationen den Abschnitten über Mesopotamien und Persien beigegeben sind, sondern sämmtliche Illustrationen zur phönikisch-palästinischen Kunst, vorwiegend architektonischer Richtung, neu sind. Den Abbildungen zur Plastik und Malerei, für Holzschnitttechnik immer eine gefährliche Klippe, wurde aber hinsichtlich der Auswahl und Ausführung eine Sorgfalt gewidmet, die für deren Minderzahl entschädigen dürfte.

München, im Januar 1871.

Franz Reber.

Inhalt.

Aegypten.

Chaldäa, Babylonien und Assyrien.

Persien.

Phönikien. Palästina und Kleinasien.

Hellas.

Etrurien.

Rom.

Illustrationen-Verzeichniss.

KUNSTGESCHICHTE DES ALTERTHUMS.

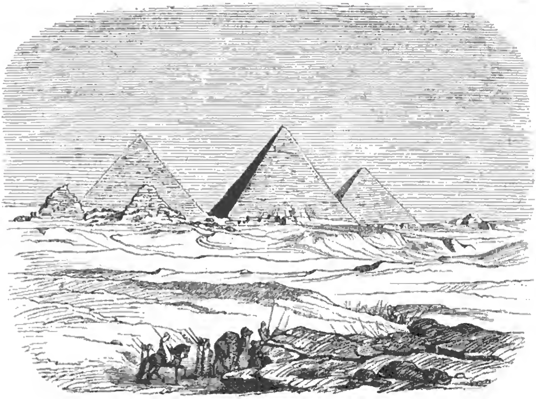


Fig. 1. Die Pyramiden von Giseh.

Aegypten.

Es ist ein sonderbares Zusammentreffen, dass auf einem Boden, der zu den jüngsten Formationen unserer Erde gehört, die Cultur ihre ältesten Monumente uns darbieten sollte. Denn nicht Oberägypten mit seinen engen und steilen urweltlichen Felsenufern, sondern die Delta-alluvion ist der Schauplatz jener künstlerischen Thätigkeit, die nicht blos von Aegypten, sondern von der ganzen Erde uns die frühesten Denkmäler erhalten hat. Ob hier der Trieb zum monumentalen Schaffen sich zuerst geregt, oder ob nur die Erhaltung der ägyptischen Werke, bedingt durch ihre Unverwüstlichkeit, wie durch das tausendjährige Gleichbleiben der Kunstanschauungen den Bewohnern des Nillandes die Priorität vor anderen uralten Culturvölkern, namentlich vor den Mesopotamiern sichert, wird schwer zu entscheiden sein. Wenn sich bisher in dem chaldäischen Stromgebiet kein Denkmal fand, das über das 23. Jahrhundert v. Chr. hinaufreicht, wer bürgt dafür, dass nicht noch ältere Reste in dem keineswegs genügend durchforschten Lande sich finden werden, oder dass überhaupt das ältesterhaltene auch das erstentstandene ist, indem die Natur des Materials wie der durch

Versumpfung und Versandung höchst wandelbaren Euphrat- und Tigris-Ebene das vollständige Vergehen und Verwehen von Ruinen aus ungebrannten Ziegeln wohl denkbar erscheinen lässt. Macht uns jedoch die Sage geneigt, in Chaldäa die älteste Cultur, in Monumenten bethätigt, zu vermuthen, so finden wir im Nilthal die ältesten Monumente, die sich erhalten haben und die wir überhaupt kennen.

Das ewige Blau des Himmels wie die streng regelmässige Wiederkehr aller mit der Herzader Aegyptens, dem Nil, zusammenhängenden Naturerscheinungen in diesem wunderbaren Lande stimmen zu der Gleichmässigkeit und Stetigkeit der ganzen Cultur des Volkes. Von einer Entwickelung kann bei demselben nur in so weit gesprochen werden, als der hohen Stufe, auf welcher wir das Volk drei Jahrtausende v. Chr. finden, minder entwickelte Culturgrade vorangegangen sein müssen, nicht aber in so fern, als ob nach Erreichung einer gewissen Höhe innerhalb bestimmter ungefähr tausendjähriger Perioden verschiedene Phasen der Weiterbildung zu beobachten wären, wie sie der Occident nicht blos in jedem Jahrhundert, sondern sogar in noch kürzeren Zeiträumen aufzuweisen hat. Ohne irgend ein Streben nach Eigenart vollendete der Aegypter das Werk seines Urahns, und begann ein neues in demselben Geiste, um es seinerseits wieder in gleicher Art durch seine Urenkel vollenden zu lassen. So schleppten sich die Geschlechter in zahlreichen Generationen hin, ohne eine Spur ihrer individuellen Begabung zu hinterlassen, und nur die Cartouche der Könige lassen uns die Dynastienreihen und die Werke von einem Jahrtausend, die ihrer Art nach alle einem und demselben Jahrhundert anzugehören scheinen, einigermassen sondern und in chronologische Reihe bringen. Welche riesige Wandelungen hat die europäische Cultur in den vierzehn Jahrhunderten vom Ende des weströmischen Reiches bis auf unsere Tage erfahren, und wie fast unmerklich sind die Aenderungen, welche sich in dem fast gleichen Zeitraume des alten memphitischen Reiches (Pyramidenperiode), oder auch des neuen thebaischen von der 17. Dynastie bis zur Ptolemäerperiode erkennen lassen!

Erst die Forschung der neueren Zeit hat über das wahre Alter der Denkmäler Unterägyptens Aufklärung gegeben. Als Napoleon I. vor der Schlacht bei den Pyramiden seine Truppen mit den bekannten Worten: »Vierzig Jahrhunderte sehen von der Höhe dieser Pyramiden auf Euch herab!« anfeuerte, musste er sich nach der damaligen wissenschaftlichen Annahme der Uebertreibung bewusst sein, statt zu ahnen, dass er noch weit hinter der Wahrheit zurückblieb. Denn wenn die Pyramiden von Abusir, möglicherweise auch die von Daschur, der

dritten manethonischen Dynastie (3338—3124 v. Chr. nach Lepsius) und die grossen von Giseh der vierten (3124—2840 v. Chr.) angehören, so ergibt sich, dass wir es hier mit Denkmälern zu thun haben, welche ein Alter von fünftausend Jahren erreichen, ein Alter, das die Pyramiden von Kochome, angeblich aus der ersten manethonischen Dynastie und nahezu aus der Zeit stammend, in welche nach biblischer Ueberlieferung das Schöpfungsjahr (3761) zurückgerechnet zu werden pflegt, sogar noch übersteigen sollen.

Vom alten memphitischen Reiche, welches die ersten zwölf Dynastien (etwa 3892—2167 v. Chr. nach Lepsius) umfasst, haben wir fast nur durch die Gräber monumentale Kunde. Unter diesen erheben sich naturgemäss die der Könige in dem Maasse über jene der Unterthanen, in welchem nur immer in einer theokratisch-absoluten Monarchie der König über seinen Unterthanen steht. Das geknechtete Volk arbeitete an diesen Grabdenkmälern seiner Herren, meist während der ganzen Lebenszeit dieser, jedoch in der Regel kaum in dem drückenden Frohn, wie diess gewöhnlich dargestellt wird, wenn auch die Disciplin bei der Bauführung nach bildlichen Darstellungen der Aegypter nicht minder streng war als in Mesopotamien. Denn es mochte wohl hauptsächlich während der Zeit der jährlichen Ueberschwemmung gewesen sein, dass die Riesenwerke der Könige das verdienstlose ärmere Volk, welches die Könige ohne ihre eigenen Interessen zu gefährden nicht rücksichtlos von Pflug und Weide abziehen konnten, beschäftigten und ernährten. Auch zeugt es keineswegs von einem allen Rücksichten Hohn sprechenden Despotismus, dass die Könige jene ungeheuern Grabmonumente nicht etwa bei ihren Residenzen auf dem kostbaren Grunde der Nilalluvion, sondern auf dem ganz unfruchtbaren Wüstenrande errichteten und so, wie diess auch Plato empfiehlt, keinen Raum mit Todtendenkmälern einnahmen, auf welchem die Lebenden Nahrung gewinnen konnten. So thaten auch die hundert und mehr Königs-Pyramiden (Lepsius fand noch die Reste von sieben und sechzig, alle an der Westseite des Nil am Rande der libyschen Wüste in einer Ausdehnung von zwölf geographischen Meilen von Cairo bis an das Fajum sich hinziehend) dem Lande keinen Eintrag, was wohl in empfindlicher Weise geschehen wäre, wenn die Kolosse im Ackergrunde des Nilthals aufgethürmt worden wären.

Die den ägyptischen Pyramiden zu Grunde liegende Idee ist der Grabhügel. Dieser ergibt sich in den kleinsten Dimensionen von selbst, indem die bei Bestattung eines Leichnams von diesem oder dem die sterblichen Reste umschliessenden Behälter verdrängte Erde sich über

das Niveau der Umgegend erheben muss, wie das selbst die moderne Beerdigungspraxis zeigt. Gesteigerte Dimensionen dieses Hügels erheben ihn zum selbständig Monumentalen. Viele, selbst hochbegabte Völker liessen es dabei bewenden und begnügten sich mit imposanten, naturgemäss kegelförmig aus Erde aufgeschütteten Hügeln über der Bestattungsstelle. Andere setzten den Erdkegel auf einen niedrigen Cylinder, wodurch er mehr bauliche Form erhielt; die Aegypter und Mesopotamier aber verliessen die Kegelform und bildeten bei rechteckigem Grundplan mit ebenen Flächen die Pyramide. Den Aegyptern im Gegensatze zu den Chaldäern eigenthümlich sind hiebei die nach innen geneigten Flächen, wodurch sie auch die stereometrische Form der Pyramide rein erreichten. Diese findet sich namentlich in den Idealen von Pyramiden, in den Denkmälern von Giseh bei Cairo.

Von dem weiten Todtenfelde von Giseh (Fig. 1) ragt in der Pyramide des Cheops (Chufu, Suphis), des ersten oder zweiten Königs der vierten Dynastie, nicht blos das grösste derartige Denkmal, sondern eines der gewaltigsten Werke aller Zeiten zum Himmel empor. Bei einer Grundlinie von 448 altägyptischen Ellen (767′ 4″ englisch) erreichte sie im unversehrten Zustande eine senkrechte Höhe von 280 Ellen (479′ 6″), von welcher jetzt 29′, d. h. die ganze Spitze verloren gegangen sind. Die ursprüngliche Höhe liess sich aus dem Winkel (51° 21′) einiger noch am Basament in ihrer ursprünglichen Lage erhaltenen Blöcke der sehr exact gearbeiteten Verkleidung berechnen. Höchst überraschend ist der diesem Riesenwerke zu Grunde gelegte mathematische Calcul; es ergab sich nemlich, dass die Höhe zur Axe sich genau verhält wie 5:8, und dass die Höhe von der Grundfläche an in sieben gleicheTheile zu 40 Ellen sich gliedert, von welchen der untere von dem Niveau des Basaments bis zum Boden der sog. Königinkammer, der nächste bis zum Boden der Königskammer, der dritte bis zum Scheitel des oberen Deckungsraumes derselben (der sog. Campbell-Kammer) reicht, während der übrige Raum bis an die Spitze der Pyramide noch das Vierfache dieser Maasseinheit misst. Die ganze Pyramide ist massiv aus Quadern aufgemauert und wird nur von wenigen schmalen Gängen und Kammern durchbrochen (Fig. 2). Wie bei den meisten Monumenten der Art befindet sich der Zugang in einiger Höhe über dem Basament und führt zu einem in sanfter Neigung schräg abwärts gerichteten engen Corridor, welcher so lange durch giebelförmig gegen einander gelehnte Steinblöcke gedeckt ist, bis sich derselbe unter gleichem Winkel (26° 41′) als Stollen in den Felsboden fortsetzt. An diesem Punkte aber zweigt ein schräg aufwärts führender Corridor ab, welcher auf halbem Wege noch einen

dritten horizontalen entsendet; alle drei führen zu Grabkammern, unter denen indess die oberste die bedeutendste ist. Schon der plötzlich aus einer Höhe von 4—5′ zu einer Gallerie von 28′ Höhe anwachsende Aufgang, dessen Bedeckung durch das allmälige Vortreten der Quadern gebildet wird und dessen Boden Steinschienen zur Erleichterung des Sarkophagtransportes zeigt, lässt diess ahnen, nicht minder der sorgfältige Verschluss durch vier granitene Fallthüren in dem darauf folgenden horizontalen Vorraum, welche allerdings bei Plünderung des Grabmals

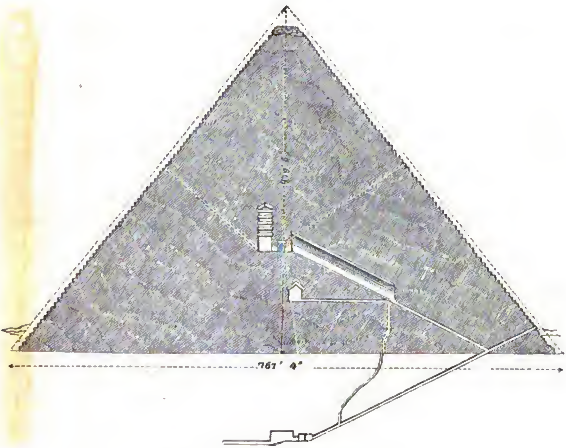


Fig. 2. Durchschnitt der Cheopspyramide.

durch die Araber bis auf wenige Reste verschwunden sind. Die mit polirtem Granit bekleidete, aber sonst schmucklose Kammer, 34′ lang, 17′ breit und 19′ hoch, ist durch 9 kolossale Granitbalken horizontal bedeckt, was auf den ersten Blick auffällig erscheint, indem an anderen Räumen selbst bei weit geringerer Spannweite die Bedeckung mit übergrosser Sorgfalt durch vorkragende und sich allmälig nähernde Steinlagen (wie an der grossen Gallerie) oder durch giebelförmig gegen einander gelehnte Steinbalken (wie im schräg abwärts führenden Corridor

und in der mittleren sog. Königinkammer) hergestellt ist. Allein gerade hier entdeckte man die grösste Sorgfalt, indem keineswegs die Last der oberen Hälfte der Pyramide auf diese horizontale Decke gelegt ist; diese hat vielmehr über sich noch fünf niedrige Entlastungsräume, die durch vier horizontale Steindecken von einander getrennt und endlich von einer solideren giebelförmigen Decke abgeschlossen werden, so dass Cheops die Möglichkeit des Einsturzes seiner Grabkammer kaum mehr zu besorgen brauchte. Auch für Ventilation derselben war durch zwei schräg aufsteigende Luftschlote gesorgt.

Die zweite grosse Pyramide, von Cheops' Nachfolger Chefren (Sophris) erbaut, scheint in ihrem Kerne nicht so regelmässig hergestellt, während die dritte, für Chefren's Nachfolger Mykerinus (Menkeurah) erbaute die schönste Ausführung zeigt. Die Unebenheit des Terrains war hier so bedeutend, dass man mit einer gemauerten Substruction nachhelfen musste. Der ganze Kern ist in rechtwinkligen Lagen und bis auf die äussere Verkleidung in Stufenform hergestellt, was zwar an den meisten Pyramiden der Fall, jedoch hier besonders deutlich ist; die theilweise erhaltene Granitverschalung war glänzend polirt. Es haben sich ferner in dieser Pyramide zwei Corridore, einer über dem anderen, gefunden, von welchen der obere nicht nach aussen mündet, sondern schon früher plötzlich endigt, zur ersten Kammer aber in einiger Höhe über dem Boden derselben gelangt. Es findet diess seine Erklärung durch die hierdurch beglaubigte Nachricht, dass die Pyramide, soweit sie von Mykerinus angelegt war, beträchtlich kleiner (nach dem Ende des oberen Corridors in der Grundlinie 180′ und in der Höhe 145′ messend) angelegt worden sei, dass aber die letzte Königin der sechsten Dynastie, Nitokris, die Pyramide dadurch auch für ihr Grabmal zurichtete, dass sie noch einen weiteren Steinmantel bis zu einer Grösse von 352:219′ umlegte, wodurch auch, da der alte Zugang durch die Verlängerung der schrägen Linie nach auswärts zu weit nach oben gekommen wäre, ein neuer Corridor unter dem ersteren nöthig wurde. Die zweite Kammer, wahrscheinlich einst den Sarg der Königin enthaltend, fand man vollständig geplündert, die wohl verrammelte dritte, tiefste Kammer aber zwar nicht intakt, doch stand noch der prachtvolle braun und blaue Basaltsarkophag, aussen lattenwerkartig nach dem Vorbild eines Portalbaues sculpirt, an Ort und Stelle, während Reste des hölzernen mit eingeschnittenen Hieroglyphen bedeckten Mumienkastens und der Mumie selbst herumlagen. Der merkwürdige Steinsarg ging sammt dem Schiff, das ihn nach England führen sollte, im Mittelmeer zu Grunde, Mumie und Deckel des Mumienkastens aber befinden sich im britischen Museum.

Die Hieroglyphen auf dem letzteren bezeichnen die ehrwürdigen Reste als die des Königs Menkeurah, desselben Mykerinus, den Herodot nach ägyptischer Priestertradition als einen der wohlwollendsten Regenten des Nillandes preist. Auch architektonisch überraschte die Mykerinus-kammer bei ihrer Eröffnung aufs Höchste durch ihre an einen gedrückten Spitzbogen erinnernde Decke, welche sich indess als eine curvenartige Ausmeisselung der sparrenförmig gegen einander gelehnten Steinbalken erwies.

Prinzen und Prinzessinnen scheinen in kleinen Pyramiden bestattet gewesen zu sein, wie solche zu je dreien sich an die grosse und dritte

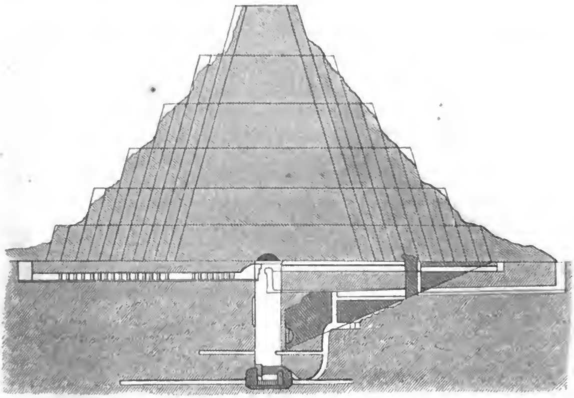


Fig. 3. Durchschnitt der grossen Pyramide von Saqâra.

Pyramide von Giseh anschmiegen. Hervorragende Unterthanen aber durften zwar an der Königs-Nekropole theilnehmen, ihre Denkmäler jedoch nur als stark abgestumpfte Pyramiden in der Form des ägyptischen Schemmels behandeln, während die pyramidale Spitze ein Vorrecht der Könige blieb.

Doch würde man irren, wenn man die streng stereometrische Pyramide für die unwandelbare Form der memphitischen Königsgräber hielte. Denn es finden sich verschiedene Versuche, die Stufenbildung, wie sie durch die Herstellungstechnik geboten war, auch architektonisch zu verwerthen, das heisst nach Aussen zur Geltung zu bringen. Wie man sonst

mit einer kleinen Pyramide den Anfang machte und diese durch fortgesetzte Ummantelungen vergrösserte, so lange diess die Regierungszeit eines Pharaonen gestattete, so ging man hier von dem Schemmel der stark abgekürzten Pyramide aus, wie ihn die Privatgräber von Memphis zeigen, und setzte bei jeder Ummantelung der vier Seiten einen weiteren in den gegebenen Linien des unteren Kernes sich verjüngenden Schemmel auf den vorausgehenden, und so fort, bis endlich die schrägen Linien des Kernes oben mit kleiner Platformbildung sich so ziemlich näherten. Da-

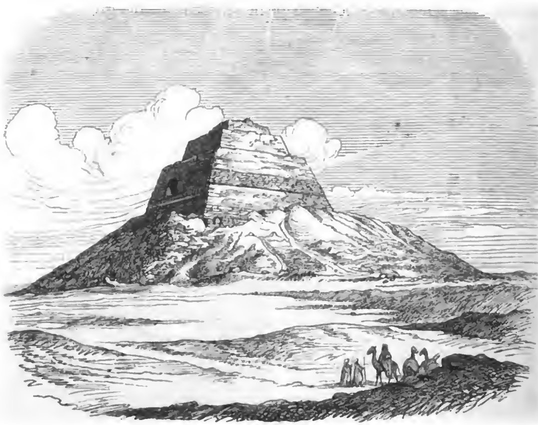


Fig. 4. Die Pyramide von Meidun.

bei behielten die allmälig angefügten Mäntel die Stufen- oder Terrassenform bei, indem sie naturgemäss in der unteren Terrasse am zahlreichsten sein, nach oben aber an Zahl allmälig abnehmen mussten, wenn man nicht mit dem ganzen Werke eine thurmartige Höhe anstreben wollte. Diess zeigt der (Fig. 3) beigefügte Durchschnitt der grossen Pyramide von Saqára, welche statt einer Höhe von 190′ wenigstens eine solche von 500′ erreicht hätte, wenn man die Ummantelungen in gleicher Zahl bis oben fortgesetzt hätte, statt durch deren allmälige Verminderung eine ausgiebige terrassenartige Einziehung zu erwirken. Dass aber diese letztere nicht in gleichen und regelmässigen Abständen

erfolgen musste, zeigt die Pyramide von Meidun (Fig. 4), bei welcher man bis zu namhafter Höhe die Ummantelung ohne Terrasseneinziehung emporführte, dann aber die Pyramidenanlage durch stark eingezogene niedrigere Terrassen rasch abschloss. Hieher sind auch jene Pyramiden zu rechnen, welche in eine Platform endigten und das gewaltige Piedestal eines sitzenden Kolosses bildeten, wie sie nach Herodot im Mörissee befindlich gewesen sein sollen.

Eine sehr merkwürdige Abweichung von der streng stereometrischen Pyramidalform endlich zeigt die Knickpyramide von Daschur (Fig. 5),

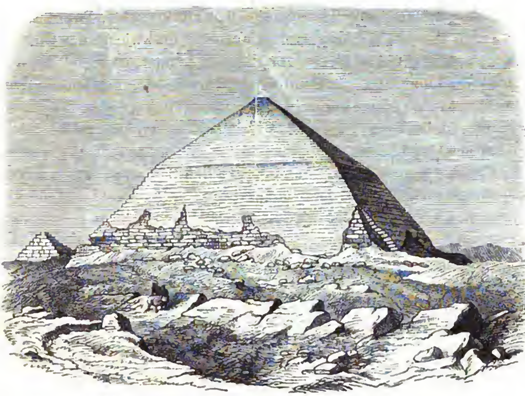


Fig. 5. Südliche Steinpyramide von Daschur.

welche, anfangs in ziemlich steilem Winkel (54° 14′) ansteigend, auf halbem Wege denselben ändert, um in stärkerer Neigung (42° 59′) zu früherem Abschlusse zu gelangen. Diese künstlerisch sehr unglückliche Form scheint in der Aenderung des Bauplanes während der Arbeit ihren Grund zu haben und war vordem wahrscheinlich in der Art gedacht, wie die Pyramide von Meidun, wenn nicht die Obeliskenform auf den Bau einwirkte. Die Pyramide ist auch merkwürdig durch die fast vollständig erhaltene Bekleidung aus prachtvoll polirtem Mokattamstein.

Doch nicht blos in der Form sondern auch im Material zeigen sich die grössten Verschiedenheiten. Schon ein König der dritten Dynastie, Asychis, soll nach Herodot eine Pyramide aus dem »Nilschlamm«,

d. h. aus luftgetrockneten Ziegeln erbaut haben, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass die grosse Pyramide von Daschur mit dieser zu identificiren ist. Diese zeigt auch die merkwürdige Eigenthümlichkeit, dass sie nicht unmittelbar auf dem Felsboden, sondern auf einer starken Sandlage ruht, welche, eingeschlossen von einer quadratischen Ummauerung, hier als vortrefflicher Grundbau sich erweist. — Die den letzten Königen der dritten Dynastie angehörende Gruppe von Abusir ferner zeigt den Kern aus unbearbeiteten Bruchsteinen, die von dem hier ziemlich hohen Wüstenplateau selbst gewonnen sind, hergestellt, und zwar vermittelst roher Verkittung derselben durch Nilschlamm. Dafür glaubte der Erbauer mit Herstellung der Decke seiner Grabkammer um so sorgfältiger zu Werke gehen zu müssen, und wie in der Cheopspyramide eine sechsfache Decke vor Einsturz schützt, so leistet hier eine dreifache Dachung aus giebelförmig gegen einander gelehnten Steinbalken (bis zu 35′ 9″ Länge und 12′ Dicke) mehr als genügenden Widerstand gegen die aufgethürmte Last (vgl. Fig. 6). Die Verkleidung ist höchst sorgfältig aus Quadern von den Brüchen Turah's hergestellt, von welchen zu der Gruppe von Abusir gewaltige Steindämme, eine Art von Vorläufern unserer Schienendämme, führen, welche, obwohl nur für den vorübergehenden Zweck des Materialtransports, doch so monumental angelegt sind, dass sie sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Ueber den Transport von Steinkolossen auf Schlitten, welche entweder mittelst untergelegter Rollen bewegt oder auf ölgeglätteten Schienen geschleift wurden, belehren ägyptische Wandgemälde in der befriedigendsten Art. — Die Pyramide von Illahun ist zwar ebenfalls, wie die nördliche Pyramide von Daschur und einige andere, aus Backstein, die Masse ist jedoch mit durchgezogenen Hausteinmauern, von welchen sich die stärksten in der Richtung der Diagonalen fanden, mehr solidirt. Die Pyramide von Meidun endlich, deren Form oben bereits erwähnt wurde, zeigt einige Abwechselung des Bruchsteinmaterials in horizontaler Lagerung.

Die nubischen Pyramiden am Berge Barkal und in Begarauieh oder Meroe, an Zahl jene Unterägyptens bei weitem übertreffend, haben ihr Interesse zum grössten Theile verloren, seit die Forschung erkannt hat, dass nicht von Nubien aus die Cultur und die Vorbilder für monumentale Thätigkeit nach dem Delta, sondern umgekehrt vom Delta nach Nubien gelangt seien, und dass diese Werke um etwa drei Jahrtausende jünger seien als die memphitischen Grabdenkmäler, indem sie durch Inschriften der Periode um den Anfang unserer Zeitrechnung angehörig befunden wurden. Sie bilden ausgedehnte Nekropolen und unterscheiden sich

von den Pyramiden des alten Reichs durch steilere Erhebungswinkel, Kantensäume, durch vorgelegte Pylonbauten und namentlich durch viel geringere Dimensionen.

Waren auch, wie bereits erwähnt wurde, die Privatgräber von der Pyramidalform nicht ganz ausgeschlossen, was die Nekropole von Giseh durch zahlreiche kleinere Monumente in der Form stark abgestumpfter schemmelartiger Pyramiden bezeugt, so war sie doch kaum die gewöhn-

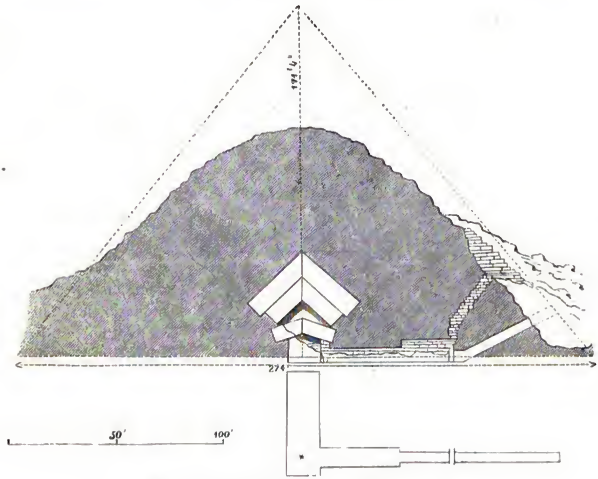


Fig. 6. Durchschnitt der mittleren Pyramide von Abusir.

lichere und im ganzen Nilthal angewandte Form. Weit allgemeiner verbreitet scheinen für die Unterthanen die Grottengräber gewesen zu sein, wozu die steilen Felswände, welche beiderseits den Saum des Nillandes bilden, besonders anregen mussten. Diese sind denn auch durch zahllose Grotten der verschiedensten Dimensionen durchsetzt, von welchen die meisten nur aus einer kleinen rechteckigen Kammer mit engem Zugange, der sich gewöhnlich hoch über der Thalsohle befindet, bestehen und höchstens durch Malerei belebt waren. Manchmal findet sich architektonischer Schmuck in Blendenverzierungen, der stets einen

Holzverschlag aus schmalen Dielen und Latten zum Vorbilde hat. Grössere Kammern aber zeigen die Felsdecke schon in den ältesten Grabmälern der Art durch rechteckige Pfeiler gestützt.

Aus diesen Pfeilern scheinen sich die ägyptischen Säulenformen entwickelt zu haben, von welchen sich zwei Hauptarten unterscheiden lassen, deren Ausbildung sich auch auf ganz verschiedene Art vollzog. Die eine nemlich entstand durch Abschrägung der vier Kanten des Pfeilers, wodurch dieser sich in einen achtkantigen und, wenn die Abschrägung abermals stattfand, in einen sechzehnkantigen Pfeiler verwandelte. Die erste Phase, bei achteckigem Plan, war einfach und zweckmässig, man gewann dadurch vermehrtes Linienspiel und auch mehr Raum und Bequemlichkeit; das Sechzehneck dagegen bot wenig mehr Vortheile, im Gegentheil, die Licht- und Schattenwirkung der sechzehn Flächen und Kanten verlor sich in dem Maasse, als die Kanten stumpfer und folglich weniger sichtbar geworden waren. Wollte man nicht sofort zum glatten kreisförmigen Grundplan übergehen, so musste man die verschwindenden Kanten des sechzehnseitigen Prisma's mehr markiren, um nicht einer den Beschauer unangenehm berührenden Halbheit zwischen Kreis- und Polygonalform zu verfallen. Diess geschah durch die concave Bildung (Canellirung) der Flächen, wodurch die Kanten (Stege) von selbst schärfer vortraten und eine lebhaftere Abwechselung von Licht und Schatten entstand. Auf diese Weise scheint der Pfeiler sich ohne gänzlichen Verzicht auf die prismatische Grundform der Cylinderform genähert zu haben und der canellirte Säulenschaft entstanden zu sein.

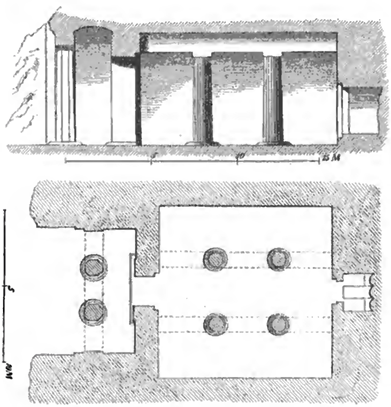


Fig. 7. Durchschnitt und Grundriss des nördlichsten Felsengrabes von Benihassan.

Felsengräber der zwölften Dynastie (2380—2167 v. Chr. nach Lepsius) zu Benihassan, der Nekropole des alten frühzeitig verschwundenen Nus in Mittelägypten angehörend, zeigen diese polygonale oder Pfeilersäule in den zwei Phasen mit acht- und sechzehneckigem Grundplan. Besonders das nördlichste der Reihe (Fig. 7) bietet die beiden Phasen zugleich dar, die achtkantige uncanellirte Pfeilersäule in der Vorhalle, und die sechzehnkantige, canellirte, im Innern. Bei der letzteren sind indess nur 15 Cancelluren ausgeführt, die sechzehnte Seite ist zur Aufnahme einer gemalten Hieroglyphenschrift eben gelassen. Die äusseren wie die inneren Säulen zeigen eine weit über den unteren Säulendurchmesser vorspringende mühlsteinartige Basenplatte, deren Kreisrand sich nach oben stark einzieht. Als Vermittlung zwischen Schaft und Deckenwerk aber dient lediglich eine quadratische Platte, welche indess an den zwei Säulen der äusseren Porticus fehlt. Eine volle Gebälkdarstellung war naturgemäss im Innern nicht moglich, da die äussere Erscheinung von Decke und Dach, als welche wir uns das Gebälk vorzustellen haben, im Innern nicht am Platze war. Das nördlichste Felsengrab zeigt indess auch an der Façade kein durchgebildetes Gebälk; dagegen gewährt uns gleich das benachbarte (Fig. 8) die gewünschte Anschauung. Wir finden hier aus dem lebenden Felsen gehauen einen kräftigen Horizontalbalken über den Säulen (Architrav), darüber aber den etwas vorspringenden Rand der Decke, welche durch horizontal vorspringende rechteckig bearbeitete Deckhölzer gestützt zu sein scheint. Fanden wir schon an dem Steinsarg des Mykerinus Nachbildung von Holzarbeit und Lattengefüge, so tritt hier das Vorbild der Holzdecke auf das Schlagendste zu Tage. Da aber bei den flachen Dächern des Orients Decke und Dach in eins verschmelzen, so erscheint hier wie überall im Orient nur ein zweitheiliges Gebälk, Architrav und Kranzgesimse, während der Fries, das in der griechischen Architektur die Horizontaldecke unter dem Giebeldach repräsentirende Glied, sich nirgends findet.


Fig. 8. Ansicht des zweiten Felsengrabes von Benihassan.

Obgleich aber im alten Reiche diese Pfeilersäulen-Ordnung, der Aehnlichkeit des Schaftes wegen gewöhnlich die protodorische genannt, die vorherrschende gewesen sein mag, so hatte sich doch auch schon spätestens in der Periode der zwölften Dynastie eine zweite Säulenordnung gebildet, welche sich indess auf ganz anderem Wege entwickelte wie jene. Lag nemlich jener ein rein mathematischer Gedanke zu Grunde, die Idee der Verdoppelung der Seiten und Kanten durch Abschrägung der Kanten des Pfeilers mit quadratischer Grundfläche, so fand diese ihr Vorbild zwar auch an demselben Pfeiler, allein nicht an dessen architektonischer Gestaltung, sondern in seiner Bemalung. Wie wenigstens theilweise die Wände der Grabgrotten, so schmückte man auch den rechteckigen Pfeiler mit ornamentaler Malerei, die sich ja sogar an der sechzehnkantigen canellirten Pfeilersäule an einem deshalb uncanellirt bleibenden Flächenstreifen gerettet hat. Der schönste Schmuck unserer Erde sind die Blumen, und wenn die Menschheit diesen auch auf sich und ihre Gebilde übertrug und dann die rasch welkende Zierde durch Nachbildung dauernder zu machen suchte, so folgte sie lediglich dem Impulse der umgebenden Natur. Fast alle Ornamentstreifen des Alterthums lassen sich daher als Blatt- und Blumenkränze deuten, wenn sie auch in Folge der unbeholfenen ersten Darstellung und dann der typischen Ausbildung und endlichen Erstarrung jetzt nicht mehr auf den ersten Blick als solche erscheinen. In Aegypten nun traten naturgemäss ornamentale Nachbildungen der Lotosblumen des Nilthals auf, und zwar in langen friesartigen Streifen so neben einander wiederholt, dass ein Stengel an den anderen in deutlich markirter Verschnürung gebunden erscheint, eine Anordnung, wie sie sich auch in Assyrien und noch mehr stylisirt im Palmetten- oder Anthemienschema in Griechenland findet. Uebertrug man nun diesen ornamentalen Gedanken, so wie er sich im horizontalen Friese entwickelt hatte, auf den verticalen Streifen einer Pfeilerseite, so musste man sich bestreben, die neben einander gereihten Blumen mehr zusammenzudrängen und die dort bogenartig mit einander

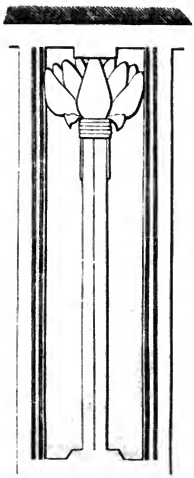
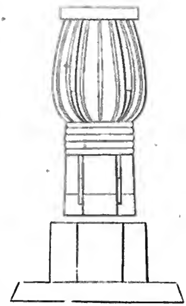


Fig. 9. Pfeilerdecoration aus den Gräbern von Sauiet-el-Meitin.

verbundenen Stengel der Pfeilerform entsprechend zu strecken und senkrecht aneinanderzuschliessen, kurz, statt des Kranzes, wie er der horizontalen Linie entspricht, das dem verticalen Princip näher stehende Bouquet nachzubilden. Einen solchen langstieligen Lotosknospenstrauss findet man auch beispielsweise schon an den Pfeilern der Gräber bei Sauiet-el-Meitin (Fig. 9), die jedenfalls dem alten memphitischen Reiche, wahrscheinlich der 6. Dynastie angehören, und darf ihn ebenso als übliche Pfeilerbemalung betrachten, wie den Lotosblumenkranz als üblichen Fries. Nun lehrt aber die Geschichte des Ornaments, dass der Meissel erst den Fussstapfen der Farbe folgte und nicht umgekehrt. Die vier Seiten des Pfeilers zeigten dieselbe farbige Auszierung; sobald man daher diese ins Plastische übertragen wollte, konnte nichts näher liegen als sie statt vierfacher Reliefbildung ins Runde zu übertragen, auf welche Art sie ebenfalls von allen Seiten sich darstellte und den Pfeiler in eine Säule von der Gestalt eines Lotosbouquets verwandelte. Dieser Entschluss musste frühzeitig gefasst worden sein, wenigstens finden wir schon in denselben Gräbern, aus der zwölften Dynastie, welche auch die sog. protodorische Säule in ihren verschiedenen Phasen darbieten, nemlich in den Felsgrotten von Benihassan die Pflanzensäule in einer sehr primitiven Gestalt (Fig. 10). Form und Farbe wirken zusammen, um über den zu Grunde liegenden Gedanken an einen Lotosknospenstrauss keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Vier rundlich profilirte Stengel legen sich von einer Basenplatte, wie an der polygonen Säule sich erhebend unter entsprechender Verjüngung aneinander und werden oben unter den Blüthen durch ein fünffach herumgeschlungenes verschiedenfarbiges Band zusammengeschnürt. Ueber diesem quellen die vier Lotosknospen aus den Stengeln hervor, zwischen der grünen Blattumhüllung in schmalen Schlitzen das Weiss der eben aufbrechenden Knospen zeigend. Während aber in dem gemalten Blumenstrausse (Fig. 8) die Knospen sich ausbreiten, müssen sie hier in der plastischen Uebertragung sich mehr in ein das Capitäl bildendes Ganzes zusammenschliessen. Auch die kleinen Blümchen mit kürzeren Stielen, wie sie das Pfeilergemälde von Sauiet-el-Meitin zeigt, sind in der Lotossäule nicht vernachlässigt, doch ist die Blüthe selbst in Rücksicht auf die technische Schwierigkeit etwas verkümmert.


Fig. 10. Lotossäule von Benihassan.

Wenn aber auch nach den Beweisen von Benihassan die beiden Ordnungen der Pfeilersäule und der Lotossäule bereits in der Periode der 12. Dynastie bis zu einem gewissen Grade entwickelt waren, so scheint doch eine breitere Anwendung der Säulenarchitektur im alten Reiche nicht vorausgesetzt werden zu dürfen. Auch die Periode der Occupation des Nillandes durch die aller Cultur feindlichen nomadisirenden Hyksos vom 22. bis 16. Jahrh. v. Chr. konnte der Weiterbildung und Anwendung künstlerischer Errungenschaften nicht günstig sein. Diese lässt sich vielmehr erst im neuen thebaischen Reiche nachweisen, welches von der 18. Dynastie an (von 1591 n. Lepsius) gerechnet zu werden pflegt. Erst von dieser Zeit an scheint man den Säulenschmuck in grösseren Dimensionen namentlich an den Tempeln verwendet zu haben, und in diese Zeit fällt auch die typische Weiterbildung der gegebenen Säulenformen.



Fig. 11. Säule von Sedeinga.

Die sog. protodorische oder richtiger die polygonale canellirte Pfeilersäule, einst (in den Gräbern von Benihassan) die vorherrschende Form, kam nun in Abnahme. Ihre Schlichtheit entsprach dem Streben nach Formenreichthum, wie er sich jetzt mächtig geltend machte und Millionen Meissel in Bewegung setzte, so wenig wie der Farbenlust, welcher der canellirte Schaft nur an einer nicht canellirten Fläche Raum bot. Doch suchte man auch dieser Form, wenn auch in sehr seltener Anwendung, eine weitere Existenzberechtigung zu verschaffen durch die Erfindung einer wesentlichen Zuthat, nemlich eines Capitäls statt der zu dürftigen Platte, welche vorher den Uebergang vom Schafte zum Gebälke unzulänglich vermittelt hatte. Hiefür aber sah man vom vegetabilischen Vorbilde ab und wählte ein menschliches und zwar weibliches Haupt, oder vielmehr gewöhnlich eine vierfache, um einen cubischen Kern gelegte Maske, und schmückte diese Bildung mit einem kapellenartigen Kopfputz. Die Säule wurde dadurch zur hermenartigen Janus-Quadrifrons-Karyatide und gestaltete sich nicht ohne Reiz, doch scheint ihre im Bildniss der Gottheit (Hathor) liegende beschränkte Anwendbarkeit ihrer Weiterverbreitung im Wege gestanden zu sein (Fig. 11).

Einer ungemein reichen Anwendung dagegen hatte sich die Pflanzensäule zu erfreuen, welche sich daher auch in ihrer architektonisch-ornamentalen Fortentwicklung immer weiter von dem ursprünglichen Vorbilde entfernte. Diess geschah auf einem doppelten Wege. Der nächstliegende war der plastische: Die vier Stengel und Knospen der Lotossäule von Benihassan vermehrten sich zu acht und verwandelten ihr rundliches Profil bald in ein scharfkantiges, wodurch allerdings die prismatischen Stäbe an vegetabilischem Charakter wesentlich verloren. Die geradlinige starre Verjüngung des Schaftes, welche einst schon von der Basenplatte an begann, ward durch eine entschiedene aber kurze Schwellung, die den geringen Durchmesser des unteren Schaftansatzes rasch und namhaft vergrösserte, gebrochen, und dieser Schwellung ein Blattkranz umgelegt, der den emporquellenden Stengelbündel als solchen wieder deutlicher charakerisirte. Ein ähnlicher Blattkranz legte sich um den unteren Theil der Knospen, ebenfalls, wenn gleich dadurch die ganz naturgetreue Knospenbildung der Säule von Benihassan einige Einbusse erlitt, doch sinnvoll in Bezug auf den zu Grunde liegenden Gedanken wie auch harmonisch mit der gleichen Auszierung des unteren Schaftendes, das selbst in der Schwellung ähnlich war. Auch die eingebundenen vier Blümchen der Lotossäulen von Benihassan verwandelten sich der Stengelvermehrung entsprechend in acht, waren jedoch ihre Kelche schon dort verkümmert, so gestalteten sie sich jetzt zu einem ganz unorganischen rechtwinklig geschnittenen Ornament. Die Schnürbänder am Säulenhals blieben in gleicher bunter Bemalung, dafür verdrängte die letztere auch die ursprünglichen naturgemässen Farben vom Capitäl, die nun alle Rücksicht auf das

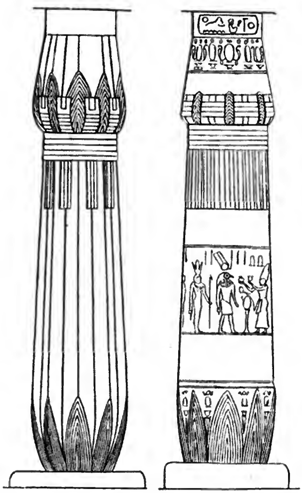
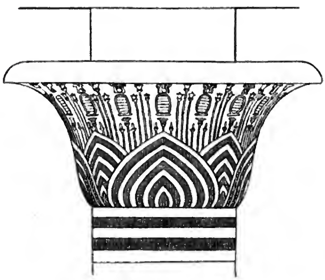


Fig. 12. Lotossäulen von Theben.
a. Sculpirte Säule vom grossen Tempel zu Karnak. b. Bemalte Säule vom Memnonium Ramses II.

Pflanzenvorbild bei Seite setzten (Fig. 12 a). Nicht minder beliebt ward aber auch eine rein malerische Umbildung der Lotossäule. Man meisselte nemlich den ganzen Säulenkörper einfach cylindrisch, auf die plastische Stengel- und Knospendarstellung ganz verzichtend. Der Blätterkranz am unteren Schaftende und an der Capitälschwellung blieben, ebenso das Schnürband und dazu noch die weiter verzerrten und sich breiter machenden eingebundenen Blümchen, der übrige plastisch ungegliederte Schaft- und Capitälkörper aber bot Raum für aufgemalte oder vielmehr koilanaglyphe figürliche Darstellungen (Opferscenen), Königsnamen (Cartouchen) und Hieroglyphen. (Fig. 12 b.)

Es war dadurch das Capitäl, erst aus vier, dann aus acht Knospen bestehend, zur einzigen Knospe zusammengewachsen, und dadurch namentlich das Schnürband am Säulenhalse sinnlos geworden. Um so leichter konnte man sich nun dazu verstehen, die einzige Knospe zu einem Blumenkelch aufzuschliessen, der fortan als die graziöseste und dem Wesen eines Capitäls entsprechendste Form in ähnlicher Weise wie in der römischen Zeit das dem ägyptischen Kelchcapitäl verwandte korinthische das Uebergewicht über alle anderen Formen gewinnen sollte. Es blieb dabei der Schaft bis zum Schnürband einschliesslich wie bei der bemalten Knospensäule, ebenso der Blätterkranz des Capitäls, die eingebundenen Blümchen dagegen fielen weg, während die obere Hälfte des Kelches wieder mit Namenringen zwischen kleinlichen Blumenornamenten mehr bedeckt als behandelt wurde. (Fig. 13.) Ein Misston entstand aber aus den der Knospensäule entlehnten Dimensionen der Deckplatte, durch deren zu geringe Längen- und Breitenverhältnisse das wieder verloren ging, was das Kelchcapitäl durch seine Ausladung seinem Wesen und dem ästhetischen Eindrucke nach gewonnen hatte.


Fig. 13. Kelchcapitäl von Karnak.

Wie aber in der griechischen Kunst das korinthische Capitäl keine typische Ausbildung erfahren, die sich erst durch die römische Praxis feststellte, so sollte auch das ägyptische Kelchcapitäl zu keinem unver-

änderlichen Typus gelangen. Die Ausschmückung des Kelches bildete vielmehr fortwährend ein ungemein reiches Feld für die Erfindungsgabe der ägyptischen Baukünstler, welche sich auch in ornamentaler Weise hier sehr glücklich bethätigte. Die noch erhaltenen Ruinen namentlich der späteren Periode liefern hunderte von Varietäten mit den schönsten Blattmustern vom einfachsten Papyrusstrauch bis zu überschlagenden und am oberen Ende sich aufrollenden Blättern, meistens auch geschmackvoll geordnet und stylisirt. Ein erheblicher Fortschritt war es auch den kreisförmigen Kelchrand durch vier Einschnitte in vier grosse Blätter zu gliedern, wenn auch sonst das aufgesetzte Ornament den Körper nicht bis zu dem Grade beherrschte, dass es auf die Formation des Ganzen von Einfluss war. Nur in einem Versuche gelang es bis zu diesem Ziele durchzudringen, nemlich mit dem Palmencapitäle. Dieses liess den Säulenschaft durch Rindeimitation als Palmenstamm, das Capitäl als Fächerkrone erkennen, wobei am Schnürband die Reminiscenz an die ursprüngliche Bedeutung als Bouquetschnur sich verwischte und die

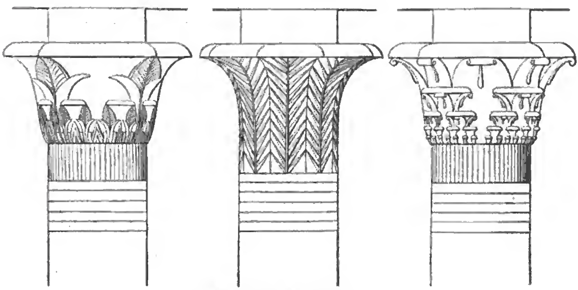


Fig. 14. Capitäle von Edfu.

eines wimpelartigen Zierbandes, wie es der Aegypter nach erhaltenen Darstellungen an Flaggenmasten und dergleichen liebte, in den Vordergrund trat. Die Palmenkrone verlangte auch eine gesteigerte Höhe des Capitäls um sich daran entwickeln zu können, und so erreichte diese Form den Contour und die Schönheit der korinthischen am nächsten. Es lag ferner in der Natur dieser Auszierung, ihr auch Einfluss auf die Gliederung des Capitälkörpers zu gestatten, welcher sich leicht in die acht Zweige der Fächerkrone spaltete. Setzte man aber die Palmensäule unter andere, wie auch der Aegypter namentlich späterer Perioden gerne

Abwechselung walten liess, so hatte sie auf die anderen Säulen die Rückwirkung, dass man, um die Harmonie nicht zu stören, allenthalben das Schnürband in dem Maasse weiter unter dem Säulenhalse umlegte, als es die Höhe des Palmencapitäls erforderte (Fig. 14). Das namentlich in der Ptolemäerzeit überhandnehmende Streben nach Schlankheit führte es endlich mit sich die Deckplatte nicht blos in einen Würfel zu verwandeln, sondern diesen selbst bis zur doppelten Capitälhöhe anwachsen zu lassen, in welchen Fällen es mit Hathor- oder Typhonmasken, ja selbst mit der ganzen Zwerggestalt des Typhon geschmückt zu werden pflegte.

In seltenen Fällen sind in Tempelhöfen die Säulen durch Pfeiler ersetzt, welche jedoch durch vorgestellte Osirisstatuen, manchmal auch durch Typhongestalten maskirt werden. Diese haben keinerlei Function, sind also nicht mit den Karyatiden und Telamonen Griechenlands zusammenzuhalten. (Fig. 15.)

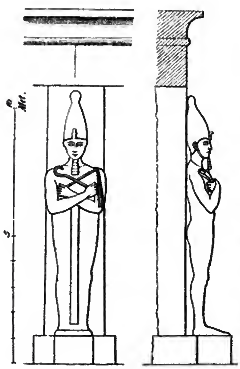


Fig. 15. Osirispfeiler.

Die Mannigfaltigkeit der Säulen- und besonders Capitälformen theilt das Gebälk nicht. Dieses besteht aus nur zwei Gliedern, von welchen das untere die Säulen oder Pfeiler von einem Mittel derselben zum andern spannend als Architrav verbindet, während das obere die horizontale auf den Architraven aufruhende Decke repräsentirt, deren Steinbalken am äusseren Ende durch ein stark ausladendes hohlkehlenartiges Gesims verhüllt wurden. Zwischen beiden Gebälkgliedern zieht sich ein Rundstab hin, welcher in seinem Ornamente einem durch ein fortlaufendes Band verschnürten Stabbündel nachgebildet zu sein scheint. Die Hohlkehle des Gesimses ist durch aufwärts und leicht nach aussen gebogenes Schilfblatt charakterisirt, der Architrav dagegen mit Hieroglyphen bedeckt. In späterer Zeit wird die Auszierung reicher, namentlich erscheint die Uräosschlange in langen Reihen als Ornament des Gesimses.

Der Säulenschmuck hatte sich indess im neuen Reiche von jenen Stätten zurückgezogen, wo wir ihn zuerst gefunden, nemlich von den Grottengräbern. Obwohl gerade diese so sehr in Aufnahme kamen, dass sie selbst den thebaischen Königen anstatt der Pyramiden als Ruhe-

stätten dienten, dachte man doch bei ihnen weniger an geräumigere Ausbildung der Grabkammern, wobei säulenartige Stützen unvermeidlich gewesen wären, als vielmehr an Vertiefung derselben ins Innerste der das Nilthal begleitenden Felsenzüge. Das Hauptbestreben, die königliche Grabkammer unzugänglich zu machen, war jeder grossartigen Innenentwicklung entgegen, und so beschränkte man sich darauf, die langen wiederholt abgesperrten Corridore mit Gemälden zu bedecken, wodurch sie gleichwohl vor den Corridoren in den Pyramiden sich vortheilhaft unterscheiden. Dagegen war durch die Beschaffenheit des Terrains an den Höhenrändern der Wüste, das ohne Plateaubildung durch seine tiefeingerissenen Schluchten der Architektur keinen Boden gewährte, die Behandlung der Gräber als Grabdenkmäler unmöglich, und nur mehr oder weniger verzierte Portale bezeichnen die Eingänge zu den stollenartigen Königsgrüften von Theben (Biban el Moluk Fig. 16).

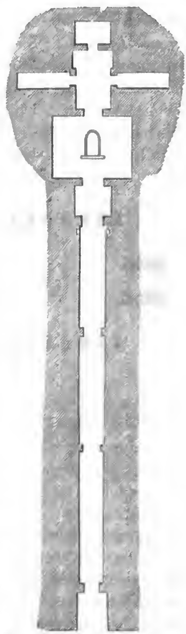


Fig. 16. Königsgrab bei Theben.

Dagegen boten die weitläufigen Tempel mit ihren zahlreichen Kammern und Höfen der Säulenarchitektur den üppigsten Boden. Die ausgedehnten Complexe mit ihren wunderlich eingeschachtelten gedeckten Räumen mochten vordem, selbst wenn reiche Malerei die Wände belebte, aussen wie innen einen ziemlich kahlen Eindruck gemacht haben, ehe die Säule erweiternd, stützend und schmückend zu Hülfe kam. Nun aber entwickelte sich wenigstens das Innere zu einem architektonischen Organismus, der unsere Bewunderung und genauere Betrachtung verdient.

An jedem grösseren ägyptischen Tempel lassen sich, abgesehen von dem was sonst noch ungeschlossen vorgelegt ist, innerhalb einer gemeinsamen stark oblongen Einfriedung drei Hauptabtheilungen unterscheiden: der Vorhof, der Säulensaal und das aus dem Cellencomplex bestehende Allerheiligste. (Vgl. Fig. 17.) Schon zu dem ersteren führen gewöhnlich lange Galerien von Sphingen, welche nach innen gewendet den zum Tempel Wandelnden auf das heilige Schweigen des Inneren

vorbereiten sollten. Der Eingang in den Vorhof wird von zwei gewaltigen Thürmen (Pylonen) flankirt, steilen abgestumpften Pyramiden vergleichbar. Von den Wandflächen dieser Kolosse, welche mit koilanaglyphen Gemälden bedeckt sind, zeigt nur die Fronte einige Gliederung durch Einschnitte, welche einst, wie Wandgemälde im Vorhof des Chonstempels von Karnak und in einem der Gräber von El Amarna (Lepsius III, 243. 94.) lehren, zum Einsetzen mächtiger Flaggenmasten dienten. Die Thürme sind mit dem Hohlkehlengesimse bekrönt, dessen umschnürter Rundstab sich auch an den Kanten herabzieht. Das Innere ist von Treppen und Kammern durchzogen, deren Beleuchtung nur kümmerlich durch schartenartige Lucken vermittelt wird. Einige classische Andeutungen machen es mehr als wahrscheinlich, dass die Platform der Pylone, voraussetzlich die höchsten Punkte Thebens wie der Nilebene überhaupt, als Observatorium für die ägyptischen Astronomen oder Astrologen diente, wodurch die Kolosse ausser ihrem monumental-decorativen auch einen praktischen Zweck erlangten. Den Pylonen waren ge-

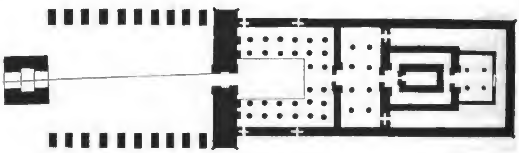


Fig. 17. Südtempel von Karnak.

wöhnlich noch zwei oder vier sitzende Kolossalstatuen vorgesetzt und ausserdem manchmal zum Zwecke der Aufnahme der Weiheinschriften des Tempels noch zwei Obeliske, die zu den eigenthümlichsten Schöpfungen Aegyptens gehören. Sie sind den Pyramidaldenkmälern verwandt oder vielmehr selbst nichts anderes als kleine auf Stelen gesetzte Pyramiden, von welchem Typus nur wenige abweichen, wie ein Obelisk von Karnak, dessen Bekrönung ein spitzbogiges Profil zeigt (Leps. III, 6.) und der Obelisk von Begig oder Medinet el Faium (L. II, 119), dessen Spitze ganz abgerundet ist. Wesentlich daran ist, dass diese Malzeichen monolith sind, was ihnen in der Erinnerung an die ungeheure Schwierigkeit ihrer Gewinnung in den Granitbrüchen, ihres Transports und ihrer Aufstellung einen noch imposanteren Charakter verlieh. Die Passion der späteren römischen Kaiser für die Obeliske hat viele derselben nach Rom versetzt, wo sie noch einen namhaften Schmuck der Stadt bilden, die meisten liegen gestürzt in tiefer Verschüttung, einzelne jedoch

stehen bis jetzt an ihrer ursprünglichen Stelle, die Pylonen des Tempels von Luxor zierten diesen sogar noch beide bis 1831, in welchem Jahre einer davon weichen musste, um Place de la Concorde in Paris zu verherrlichen.

Durchschritt man den zwischen die beiden Pylone eingezwängten Thorweg, so gelangte man zur ersten Tempelabtheilung, nemlich in den grossen Hof (Peristyl). Derselbe ist entweder nur an den zwei Seiten der Längsrichtung oder an dreien (an der Pylonseite nicht) oder an den vier Seiten mit Säulengängen, in den reichsten Fällen wie am Tempel von Luxor sogar in zweifachen Säulenreihen versehen, wobei indess

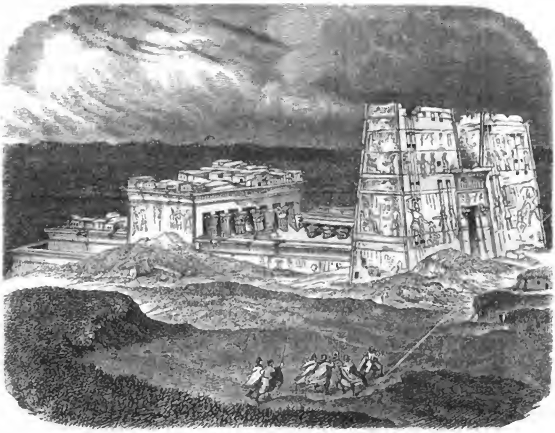


Fig. 18. Ansicht des Tempels von Edfu.

abwechselnd auch Osirispfeiler erscheinen. Dieser Säulenhof verdoppelt sich an einigen grossen Reichstempeln wie am Memnonientempel Ramses II. und an den Tempeln von Medinet-Abu und Luxor, wobei entweder ein zweiter Pylonbau von etwas geringeren Dimensionen (Medinet-Abu) oder eine einfache von einem Thorweg durchbrochene Mauer (Memnonientempel) oder ein schmaler Säulengang (Luxor) die beiden Höfe trennt. In solchen Fällen sind dann die Höfe verschieden behandelt, und der zweite meistens reicher mit Säulen und Pfeilern umsäumt als der erste. In die Höfe sind auch häufig kleinere Tempel so eingebaut, dass

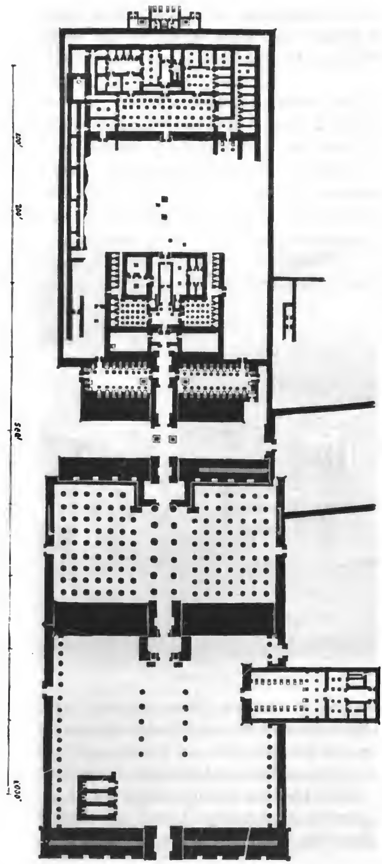


Fig. 19. Grundriss des grossen Tempels von Karnak.

sie zwar von innen aus zugänglich sind, aber mit ihrem Körper noch ziemlich weit über den eigentlichen Tempelcomplex hinausragen (vgl. Fig. 19).

Vom Peristyl gelangt man u. zw. entweder abermals durch eine Pylonanlage oder sofort in die zweite Hauptabtheilung, den Säulensaal (Hypostyl). Dieser Raum, etwas weniger tief als der erstere ist durchaus bedeckt, die Steindecke aber wird durch ziemlich dicht gestellte Säulen getragen, deren Zahl je nach den Dimensionen des Tempels sehr verschieden ist. In dem Südtempel von Karnak, dessen Plan (Fig. 17) oben unserer Schilderung des ägyptischen Tempels zu Grunde gelegt wurde, reichen z. B. acht Säulen vollkommen hin, während die Dimensionen des Hypostyls von Medinet Abu vierundzwanzig, von

Luxor zweiunddreissig, vom Memnonium Ramses II. achtundvierzig und an dem grossen Tempel von Karnak hundertvierunddreissig erforderten. Kleine Säle erhielten durch das Eingangs- und Ausgangsportal genügendes Licht, auch war wohl, wie Fig. 18, die dem Hofe zugewendete Seite wenigstens in der oberen Säulenhälfte offen, je dichter aber der Säulenwald und je grösser der Saal, desto düsterer mussten namentlich die von den Eingängen entfernteren Räume werden. Man sorgte daher für Oberlicht durch eine wohlberechnete und folgenreiche Vorrichtung, in welcher bereits der Schlüssel zu allen Saalbauten mit erhöhtem Mittelschiffe lag. Die beiden mittleren zu beiden Seiten der Hauptaxe sich hinziehenden Säulenreihen wurden nemlich um ein Dritttheil grösser hergestellt, wodurch die Architrave dieser namhaft höher zu liegen kamen, wie über allen anderen Säulen des Hypostyls. So hob sich die



Fig. 20. Durchschnitt der Halle von Karnak.

Decke dieser Säulenreihen, ein erhöhtes Mittelschiff bildend, über den ganzen übrigen gedeckten Raum. Die Verbindung zwischen den Decken aber ward dadurch hergestellt, dass man über den beiderseits nächstliegenden niedrigen Säulen Pfeiler bis zur Höhe der Architrave des Mittelschiffes aufführte, und auf diese die Decke desselben auflegte. Zwischen den Pfeilern aber hatte das Licht freien durch steinerne Gitter wenig beirrten Zugang, und versorgte nicht blos den Mittelgang reichlich, sondern entsendete auch das Nöthige bis in die entferntesten Winkel des Säulenwaldes. Wie Fig. 20 lehrt zeichnete man ferner die grösseren Mittelsäulen auch noch durch Kelchcapitäle vor den übrigen aus, bei welchen die schlichtere Form des Knospencapitäls angewandt war. Der Eindruck eines solchen Saales und namentlich des Hypotyls von Karnak muss ein grossartiger und reicher gewesen sein. Die Dimensionen des

letzteren waren riesig, die Hauptsäulen massen 75′ in der Höhe und ihre Capitälkelche 20′ im Durchmesser, ihre Architravbalken 22:6:4′; der ganze Saal 300′ in der Länge. Wände und Säulen waren mit koilanaglyphen Malereien dicht bedeckt, welche indess den gewaltigen Formen untergeordnet genug und durch Licht und Schatten so gebrochen waren, dass ihre Wirkung nicht zu bunt sein konnte. Ein Beispiel, der Tempel zu Soleb, zeigt auch diese zweite Tempelabtheilung gedoppelt; dass diess jedoch seltener angeordnet ward als die Verdoppelung des Hofes, liegt wohl zunächst in der weit grösseren Schwierigkeit der Herstellung.

Vom Hypostyl aus führte entweder ein einfacher Thorweg oder ein dritter und wie beim Tempel von Karnak vierter Pylonbau zur letzten der drei Abtheilungen. In vielverschachtelten Kammern, von welchen die innerste, die eigentliche Tempelcella, im Vergleich zu dem Ganzen verschwindend klein, manchmal sogar aus einem einzigen Steinblocke gehauen war, vollzogen die Priester ihren geheimen Dienst, hausten die heiligen Thiere. Der ständige Aufenthalt der Priester in den Haupttempeln erforderte eine klosterartige Anlage des Innersten. Ja es scheint sogar, dass selbst die Königspaläste den Tempeln eingefügt wurden, was auch bei der hierarchischen Grundlage des Staates, nach welcher der König zugleich Oberpriester und sein Leben durch religiöses Ceremoniell bis ins Kleinste geregelt war, nichts Befremdendes hat. Der Plan des grossen Tempels von Karnak lässt auch die muthmassliche Königswohnung in der Cellenumfriedung, durch einen Hof von der Cultstätte gesondert, mit ihren Sälen und kleineren Gemächern deutlich erkennen.

So reich sich auch die ägyptische Architektur an den Tempeln von der 18. Dynastie an entfaltet hatte, so war von derselben doch nur das Innere berührt worden. Während sonst die Tempelanlagen fast aller Culturvölker auch auf eine bedeutende Aussenwirkung Bedacht nehmen, blieb man am Nil bei den langgestreckten festungsartigen Mauerumfriedungen stehen, wie sie die Tempelbezirke wohl schon in den frühesten Zeiten des alten Reiches umschlossen. Dieser Bann musste endlich gebrochen werden, als die halbgriechischen Ptolemäer den Thron der Pharaonen bestiegen, und drei Jahrhunderte hindurch behaupteten. Sie waren zwar klug genug, auch durch Kambyses abschreckendes Beispiel gewitzigt, die ägyptischen Unterthanen nicht an ihrer empfindlichsten Stelle, ihrer durch mehr als tausendjährige Tradition geheiligten Religion zu verletzen, anderseits aber konnten sie es sich doch nicht versagen, wenigstens die Idee der hellenischen Tempelanlage mit ihrer nach aussen entwickelten Säulenpracht in das Nilthal zu verpflanzen. So sehr

aber der aus dem griechischen Volkscharakter herausgewachsene offene, freie, heitere und vor dem Tempel, nicht in demselben sich vollziehende hellenische Cult mit dem nach Aussen sich entwickelnden hellenischen Tempel übereinstimmte, so wenig konnte der geheimnissvolle, durch den peinlichsten Ritus gebundene, düstere und dadurch zur Abgeschlossenheit geschaffene ägyptische das offene Säulenhaus adoptiren, ohne demselben gerade das Wesentliche, das Raumöffnende des Säulenbaues zu benehmen. Die Römer haben in ihrem Streben nach grösseren und geschlossenen Räumen diess Ziel erreicht, indem sie die Wände mit Halbsäulen und Pilastern schmückten, wobei aber die Säulen als selbstständige stützende Glieder aufgegeben und nur mehr andeutungsweise

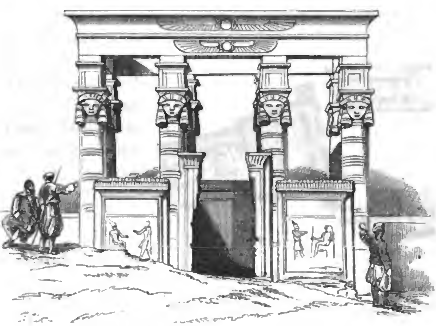


Fig. 21. Kapelle auf der Platform des Tempels von Denderah.

als Ornament benutzt worden waren, doch dieser auch bei den Griechen nicht zu häufig angewandte Ausweg blieb in Aegypten bis in die letztere Zeit unbetreten. Man setzte vielmehr in jeden Säulenzwischenraum (Intercolumnium) eine schirmartige Füllwand, die bis zu halber Säulenhöhe reichte und auch bei den kleinsten Verhältnissen des Gebäudes wie Fig. 21 den Einblick in die inneren Vorgänge hinderte, und doch durch die obere Hälfte der Intercolumnien freien Licht- und Luftzugang gestattete. Auch für den Zugang war nicht etwa blos ein Intercolumnium freigelassen, sondern in dasselbe ein Thürrahmen eingespannt, der an Höhe die Wandschirme überragte. An den Ecken ist jedoch in der Regel der pyramidale Pfeiler als Riminiscenz an die einstige Wandumfassung, auch der grössern Solidität wegen, beibehalten, wie das z. B.

ein Tempel in Philä zeigt, oder es ist, wie in einem kleinen Tempel von Elephantine, an den Langseiten durchweg Pfeilerstellung. Dass aber selbst in der Ptolemäerzeit der hellenisirende Peripteros die alte Form mit Wänden nach Aussen nicht ganz verdrängte, zeigt gerade Philä (Fig. 22), wo beide Arten aus derselben Entstehungszeit nebeneinander und einem Complexe angehörend vorkommen.

Die weitläufigen ägyptischen Tempelanlagen mussten sich indess an solchen Stellen des schmalen Nillandes, wo die hart an den Fluss tretenden Wüstenfelsen für dieselben absolut keinen Raum mehr liessen, wie in dem Gebiet um die Katarakten, zu einer anderen Form bequemen. Da half man sich durch Grottentempel, d. h. man übertrug den gebauten Tempel in seinen Hauptbestandtheilen auf eine Felsenaushöhlung. Wenn es der Raum zwischen Felswand und Stromufer erlaubte, wurden, wie in El Kab, Redesieh, Silsilis und Girscheh, die Höfe und zum Theil Pylonen frei vorgebaut und nur das Hypostyl und das Allerheiligste, das nun allerdings auf das für den Cult Nothwendigste zusammenschrumpfte, in den Felsen gehauen. Der grösste unter den genannten, der Tempel von Girscheh hatte einen angebauten Vorhof, mit vier Säulen an der Fronte, welchen kaum jemals ein Pylonbau vorgesetzt war, und mit Osirispfeilern an den Seiten. Die in den Felsen gehauene Haupthalle ist, wohl einem zweiten Hofe entsprechend, an den Langseiten mit Osirispfeilern geschmückt. Darauf folgt ein querlaufender schmaler Raum, das Hypostyl nur dürftig ersetzend, und endlich als Allerheiligstes eine kleine Kammer mit sitzenden Figuren und einem Altar in der Mitte.

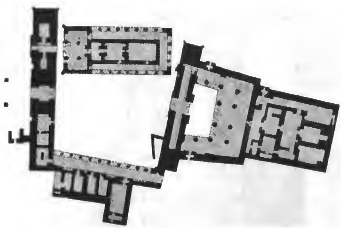


Fig. 22. Tempel von Philä.

Weit bedeutender aber und sammt dem Portalbau ganz aus dem Felsen gehauen sind die Grottentempel von Abu-Simbel (Ipsambul) in der Nähe der zweiten Katarakte. An dem grösseren der beiden ist sogar der Versuch gemacht der gewaltigen Pylonanlage der thebaischen Reichstempel möglichst nahe zu kommen. (Fig. 23.) Zu dem Zwecke wurde die ziemlich sanft abfallende Felswand bis zu der steilen Fläche ausgeschnitten, die dem Böschungswinkel der Pylonbauten und ägyptischen Wände entspricht, und oben die Bekrönung (Rundstab und Hohlkeh-

lensims) aus dem Felsen herausgearbeitet. Ferner liess man vom lebenden Felsen vier gewaltige sitzende Kolosse, 65′ hoch, wie sie auch den freigebauten Pylonen häufig vorgesetzt wurden, und sparte damit an Arbeit, zugleich einen bedeutsamen Schmuck gewinnend. Dagegen musste man auf die Zweitheilung der Pylonanlage durch einen besonderen zwischen die Thürme eingezwängten Portalbau verzichten, die ganze Façade bildete vielmehr eine Wand, in welche der Eingang schmucklos eingeschnitten war, während man den leeren Raum über demselben durch ein aus rechtwinkliger Nischenvertiefung vortretendes Hochrelief auszufüllen suchte. Vgl. Fig. 23.



Fig. 23. Façade des Felsentempels von Abu-Simbel.

Durchschreitet man den erst seit einem halben Jahrhundert wieder von der Sandverschüttung theilweise befreiten Eingang, so gelangt man in eine selbstverständlich dem Hofe des freigebauten Tempels entsprechende Halle, der von Girscheh ähnlich, aber grossartiger und obwohl auch von Ramses II. hergestellt doch die von Girscheh an künstlerischer Schönheit weit überragend (Fig. 24). Ein folgendes Gemach, von vier Pfeilern gestützt, erinnert an das Hypostyl des freigebauten Tempels, wenn auch in etwas verkümmerter Gestalt, die indess keineswegs durch die Schwierigkeit der Herstellung allein, sondern zum grossen Theil

durch die allgemeine Knappheit der nubischen Denkmäler im Gegensatze zu den mittelägyptischen bedingt ist. Auch die Kammern des Allerheiligsten sind nicht blos unansehnlich wie an den Freitempeln selbst, sondern von weit geringerer Zahl, als an den letzteren.

Ein zweiter Felsentempel von Abu-Simbel, dem eben beschriebenen ziemlich nahe liegend, unterscheidet sich von diesem abgesehen von seinen geringeren Dimensionen schon in der Fronte dadurch, dass die Kolosse nicht sitzend, sondern stehend dargestellt sind, und statt freiheraus gearbeitet zu sein dadurch mehr reliefartige Wirkung haben, dass



Fig. 24. Halle des Felsentempels von Abu-Simbel.

sie aus Nischenvertiefungen heraustreten. Es wurde dadurch bedeutend an Arbeit gespart, allein die Wirkung ist auch eine viel weniger bedeutsame, da an den in der schrägen Wandlinie zurückgeneigten Hochrelieffiguren der ökonomische Zwang unverkennbar ist. Der erste dem Hofe des Freibaues analoge Raum wird von sechs Pfeilern, die an der dem mittelschiffartigen Durchgange zugewandten Seite mit Hathormasken geziert sind, gestützt, drei Eingänge führen von dieser Pfeilerhalle in einen schmalen Querraum, der hier den Charakter des Hypostyls ganz verleugnet, und durch diesen in das kleine Allerheiligste. Kenntlich

aber bleibt die Dreitheilung an allen Grottentempeln trotz der Verschrumpfung der beiden inneren Abtheilungen immer.

Während die erhaltenen Denkmäler von den Cultbauten, zu welchen im ägyptischen Sinne ausser den Tempeln auch die Gräber zu rechnen sind, uns eine ausreichende Vorstellung gewähren, sind wir in Bezug auf den Privatbau weit dürftiger unterrichtet. Der Plan des Tempelpalastes von Karnak zwar ist im Allgemeinen verständlich, doch nicht die Gesammtheit, die Beleuchtung und Bedeckung, abgesehen davon, dass die ausgedehnte Anlage doch nur einen Theil des ganzen Tempelcomplexes bildet und durch dessen Umfriedung sein selbstständiges Aeussere einbüsst. Vgl. Fig. 19. Der sog. Pavillon von Medinet-Habu aber ist hinsichtlich seiner Bestimmung und seiner muthmasslichen Verbindung mit anderen jetzt ganz verschwundenen Räumen ein solches Räthsel, dass höchstens der Gebrauch regelmässiger einfach umrahmter Fenster, wie die Anwendung mehrer Stockwerke im Privatbau daraus zu erweisen ist. Die ägyptischen Koilanaglyphen und Wandgemälde stellen zwar oft das Innere eines vornehmen Hauses, ja Palastes dar, auch förmliche Pläne sammt den in ihren Erzeugnissen deutlich unterschiedenen Gartenanlagen kommen vor, aber während bei den letzteren zwar die nebeneinanderliegenden Kammern, die Zugänge u. dergl. deutlich erkennbar, erlauben sie doch nicht eine allgemein gültige Vorstellung des normalen Hausplanes, noch weniger aber des Styles desselben. Auch die Innenansichten verhalten sich mit ihren schlanken Säulchen, schmalen Gebälken, mit ihrem perspectivelosen Uebereinander statt Hintereinander, mit einem Worte durch ihre offenbare Unwahrheit ja structive Unmöglichkeit ebenso zur Wirklichkeit wie die fictiven Architekturen der sog. pompejanischen Wandmalerei zur griechischen und römischen Architektur. Es ist hierbei dem Künstler nur um einen Rahmen für die dargestellten figürlichen Vorgänge wie für die Aufzeigung des Inhalts der Vorrathskammern zu thun. Dennoch dürfte daraus zu entnehmen sein, dass der Säulenschmuck im Profanbau nicht verpönt war, wenn man auch aus dem Verschwinden fast aller Reste annehmen muss, dass wenigstens der Unterthan sich mit hölzernen Stützen begnügte, wenn derselbe überhaupt weit über die architektonisch ganz unbedeutende Hütte hinaus kam, die eben nur einen einzigen Raum zum nothdürftigsten Schutze darbot. Dass die Mehrzahl der Häuser der Art war, lassen die Aufdeckungen untergegangener Städte freilich nur in den geringen Resten der mit Luftziegeln aus Nilschlamm hergestellten Wände vermuthen, aber selbst Palastbauten gingen nicht leicht über die Herstellung massenhafter kleiner Kammern hinaus und gelangten so zu keinen

grösseren architektonischen Problemen. Diess zeigt z. B. das Riesenwerk des Labyrinthes, über welche durch die Fabelsucht des Alterthums gänzlich verschleierte Anlage durch Lepsius' Ausgrabungen im Fajum jetzt einiges Licht verbreitet worden ist. (Fig. 25.) Es scheinen sich nemlich hier um einen wahrscheinlich mehre Höfe bildenden oblongen Mittelraum ausgedehnte Kammercomplexe in drei sich rechtwinklig berührenden Schenkeln zu gruppiren, welche nach den erhaltenen Wänden durchaus nicht jene streng regelmässige Reihung annehmen lassen,

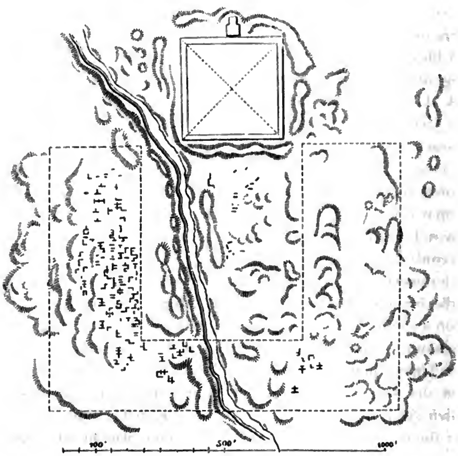


Fig. 25. Das Labyrinth nach Lepsius (Erbkam).

wie sie Herodot, Diodor, Strabo und Plinius beschreiben, sondern vielmehr ein in der That labyrinthisches Aggregat aus durchaus kleinen Kammern, für welches nach den Erbkam'schen Aufnahmen noch fast jeder Schlüssel fehlt. Monumental ist an der ganzen Anlage lediglich die Pyramide, welche die vierte Seite des oblongen Mittelraumes schliesst.

Dass aber der Privatbau so bedeutend hinter den Cultwerken zurückblieb, hat seinen Grund ebenso sehr in der übergrossen Unterordnung des Menschen in physischer Beziehung unter die Anforderungen des Cultes, wie in der Gunst des ägyptischen Klima's. Noth macht er-

finderisch: Aegypten aber fordert mit seinem stets wolkenlosen und milden Himmel von dem Menschen kein Raffinement zu schützender Abwehr der Unbill der Witterung wie zur Erreichung der nöthigen Behaglichkeit. Es bannt weder ins Innere, noch zerstört es auch den leichtesten Schutz. Weder Regen noch Schnee heischt eine Traufe, und man konnte daher bei der primitivsten Stufe, der einfachen horizontalen Deckung stehen bleiben, da ja kein Bedürfniss zu weiterer Anstrengung antrieb. Dazu war es dem Aegypter nach seiner religiösen Auffassung weit wichtiger sein Haus für den Todesschlaf zu bestellen, da ihm der Schutz seines Leichnams mehr am Herzen lag, als der Schutz seines Lebens. Und so haben sich die Gräber in ausgedehnten Nekropolen zu vielen Tausenden erhalten, während der Wissenschaft auch nicht ein ägyptisches Wohnhaus in einer zum Verständniss desselben ausreichenden Erhaltung zu Gebote steht, zum Theil auch deshalb, weil die Gräber fast ausschliessend am felsigen und darum sich weniger verändernden Wüstenrand hergestellt wurden, während die Städte im Nilthal selbst sich befanden, dessen Boden durch die alljährliche Ueberschwemmung mit zurückbleibendem Schlamme in so vielen Jahrhunderten sich namhaft erhöhen musste.

Nicht minder bedeutend, wie die Architektur tritt uns die ägyptische Plastik entgegen. Hat jedoch schon jene ihre Entwicklung stossweise vollzogen, ohne ihr allmäliges Vorwärtsschreiten ersichtlich werden zu lassen, so ist bei dieser von Stadien ihrer Ausbildung absolut keine Rede. Schon die ältesten Reste, die wir mit ziemlicher Sicherheit in die fünfte Dynastie datiren können, zeigen das zwei Jahrtausende hindurch festgehaltene Schema vollendet und das Schablonennetz berechnet, mit welchem man bis zur Ptolemäerzeit herab mehr mechanisch als künstlerisch arbeitete.

Betrachten wir in erster Linie die Statuenbildnerei. Bei dieser, auch in Aegypten neben den Götterbildern Porträtdarstellungen von Königen, Königinnen und hervorragenden Unterthanen besorgend, scheint doch die unmittelbare Nachahmung des lebenden Vorbildes im Allgemeinen so naheliegend wie die Beobachtung der Charaktereigenthümlichkeiten, welche die Erscheinungsunterschiede so wesentlich mitbedingen. Allein wie im ganzen Volke das Individuelle, die Person zurücktritt hinter dem Ganzen, die Schöpfung des Einzelnen hinter der Leistung der Masse, so fehlte auch dem ägyptischen Künstler aller Sinn für Individualität; wie er ohne eigene Werthschätzung, ohne allen Drang sich vor andern auszuzeichnen und seinen Namen durch sein Schaffen zu verewigen war, so musste dieser Mangel selbst im Kunstwerk

zu Tage treten. Wir können, wie Brunn treffend bemerkt, ganze Reihen ägyptischer Sculpturen besehen, ohne dass die Frage nach dem Künstler des einen oder anderen Werkes in uns auftauchte, ohne dass eines sich über die Masse erhöbe und über fabrikmässige Gattungsarbeit hinausginge. Wie sich eben der Künstler selbst fühlte, so wurde seine Leistung, ein tüchtiges Glied einer monotonen Kette.

Die Statue gab sonach auch lediglich einen Menschen schlechthin, doch nicht ein absolutes Ideal, das es ja ohnehin eigentlich nicht gibt, sondern ein ägyptisches: der Racentypus des Nillandes tritt uns wohlverstanden entgegen. Sobald jedoch die Kunst einmal die normale Erscheinung erfasst hatte, blieb sie bei dem Errungenen stehen. Die grosse Mannigfaltigkeit sowohl in der Wirklichkeit wie bei Götterbildern in der Vorstellung ihrer Wesenheit berührte den Künstler nicht, der nur durch Attribute unterschied, was dem Wesen nach zu unterscheiden gewesen wäre, und darauf verzichtete, die eigenartige Einwirkung des Innern auf das Aeussere anzudeuten und dadurch dem Bildwerke erhöhte Bedeutung zu geben.

Es ist also die Schilderung einiger Werke so viel wie die Betrachtung der ganzen Kunst, da sie sich nicht blos stets desselben Schema's für die Körperformen bediente, sondern auch in Bezug auf Stellung und Bewegung nur in zwei Typen wechselte. Die Rundbilder sind nemlich mit wenigen Ausnahmen entweder sitzend dargestellt, oder in einer Haltung, die zwischen Stehen und Schreiten in der Mitte liegt, d. h. schreitend deshalb nicht genannt werden kann, weil die Füsse nicht genug abstehen, die beiden Sohlen flach auf dem Boden ruhen, und das Schwergewicht des Körpers zwischen die beiden Beine, ja sogar mehr auf das zurückstehende fällt. Den Eindruck der Bewegung aber erhalten wir nur dann, wenn der Körper, die Mittellinie zwischen seinen beiden Stützen überschreitend, den grössten Theil der ganzen Schwere auf das vorgesetzte Bein legt, und so das zurückstehende entlastet, welches selbst durch Hebung der Ferse nur mehr mit der Spitze des Fusses den Boden berührt und so in Bereitschaft erscheint, augenblicks versetzt zu werden. Bei sitzenden wie bei stehenden Figuren sind die Arme eng an den Körper angeschmiegt, bei den ersteren gebogen und mit den flachen Händen auf den Schenkeln ruhend, bei den letzteren entweder gerade und etwas starr herabhangend, meist mit den sog. Nilkreuzen in den Fäusten, oder auf der Brust gekreuzt und mit den Händen Attribute, gewöhnlich Krummstab und Pflug oder Geissel an sich haltend, mithin in jedem Falle alle Handlung ausschliessend.

Untersuchen wir aber die Körperbildung im Einzelnen, so ergeben

sich folgende Eigenthümlichkeiten. Der Kopf weicht, wie Fig. 26 in Zusammenstellung mit hellenischem Typus lehrt, im Profil von der Ovalform so namhaft ab, dass man nahezu ein Quadrat darüber construiren könnte, indem sowohl die Hauptlinie des Gesichtes mit der des Hinterhauptes, wie auch der oben flache Schädelcontour mit der Linie vom Kinn bis zum Halse annähernd parallel erscheinen. In diese Parallelogramm-Umschreibung fügen sich jedoch die Hauptlinien von Auge, Mund und Ohr keineswegs gleichartig ein, indem diese stark nach aufwärts gezogen sind; das verhältnissmässig grosse Ohr sitzt sogar fast um die Hälfte höher, wie wir es als normal zu betrachten gewohnt sind, was indess wie die Schädelbildung und Augenstellung in der Racen-

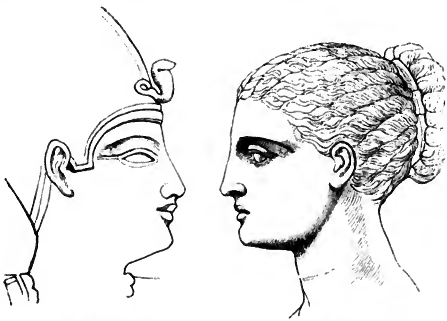


Fig. 26. Aegyptisches Profil. Griechisches Profil.

eigenthümlichkeit der Orientalen und insbesondere der Aegypter seinen Grund hat. Die Stirn ist fast ohne Wölbung, und, weil in der Linie der Oberlippe liegend und gegen die Nase stark zurücktretend, ohne alle Bedeutsamkeit, und zwar um so mehr, weil auch der geschwungene Stirnrand an den Brauen ohne Schärfe und das Auge nicht in genügender Tiefe ist. Das Auge selbst aber ist im rohesten Zustande eines primitiven Versuches verblieben: wulstige Streifen umgeben statt der Augenlider in schmalem und langgestrecktem Schlitz die Pupille und setzen sich, den oberen über den unteren geschlagen, über den äusseren Augenwinkel hinaus gegen das Ohr hin fort. Die sanftgebogene weiche und rundlich breite Nase springt nur wenig über die Oberlippe vor, welche, statt die Einziehung zum Abschluss des Ovals gegen das Kinn hin anzu-

3*

bahnen, ebenso wie die Parthie von der Unterlippe an in der schräg nach vorne gerichteten Tendenz der Stirn- und Nasenlinie verharrt. Die geschlossenen üppigbreiten Lippen sind scharf begränzt, die aufwärts gezogenen Mundwinkel geben zugleich mit den aufwärts gerichteten Augenwinkeln dem Gesichte etwas Lächelndes, dem etwas Hohn beigemischt erscheint, beides jedoch, weil von Seite des Künstlers absichtslos, kalt und starr. Das Kinn ist flach und im Profil spitz, die Einziehung vom Kinn bis zum kurzen und doch schmächtigen Halse fast geradlinig.

Der beschriebene Typus ward durch Jahrtausende hindurch so unwandelbar festgehalten, dass selbst die Geschlechter an den Köpfen kaum unterscheidbar sind. Doch zeigen die männlichen Gestalten häufig eine Art von Kinnbart, welcher jedoch rechtwinklig geschnitten ist und zuweilen sogar durch deutlich verfolgbare Bänder angebunden erscheint. Charakterisirt aber werden die Köpfe und somit die ganzen Figuren vorzugsweise durch die Kopfbedeckungen, die zwar zunächst auf eine Grundform, nemlich auf das Pschent, eine hohe tiarenartige Mütze zurückgehen, jedoch in so reicher und phantastischer Mannigfaltigkeit, dass schon die Description de l' Égypte (pl. 115) dreissig Verschiedenheiten zusammenstellen konnte. Die Gottheiten aber bedürfen solcher Auszeichnungen nicht immer, da sie häufig ein Thierhaupt, ein Löwen,-Widder-, Kuh-, Affen-, Schakal-, Krokodil-, Sperber- oder Ibiskopf charakterisirt; denn der Naturdienst Aegyptens fand in thierischen Symbolen seinen Ausdruck besser, als in der am Nil monoton gebliebenen Menschendarstellung, im entschiedenen Gegensatze zum hellenischen Mythos, der bei monstrosen Verbindungen von menschlicher und thierischer Gestalt nur ausnahmsweise das Menschenhaupt aufopferte, in der Regel aber dasselbe auf thierischen Rumpf setzte.

Die Körper sind durchgängig nach einem Schablonennetze construirt, welches das Haupt eingeschlossen nach Diodor $21^1/_4$ Theile, deren zu Grunde liegende Einheit wahrscheinlich die Nasenlänge bildete, in der Höhe gehabt zu haben scheint. Die Schultern sind aufwärts gezogen und breit, ebenso die wenig vorgewölbte Brust, dafür sind die Hüften schmal und schwach modellirt. Die letzteren sind zum Theil mit einem Lendentuch umgürtet, das zwar sorgfältig gefältelt und gelegt erscheint, ohne jedoch trotz der knappsten Anspannung in Faltung und Form sich dem Körper naturgemäss zu fügen. Nicht selten springt es besonders bei sitzenden Figuren steif und geradlinig wie aus Holz geschnitten und das Stoffliche ganz negirend vor. Die mageren Arme sind sehnig, trocken und hart, die Hände plump durch die gleichdicken

und fast gleichlangen Finger. Die Beine, wenig muskulös und ziemlich mager, verrathen trotz ihrer Schlankheit grosse Elasticität und wie der keineswegs kräftige Körper überhaupt die Fähigkeit zu Anstrengung und zähe Ausdauer. Die Knie sind scharf und mit anatomischem Verständniss gezeichnet, die Füsse schmal und lang, wie namentlich die ganz flach aufliegenden an Länge und Form wenig unterschiedenen Zehen. Bei weiblichen Körpern sind die Brüste stark entwickelt und die Mammen rosettenartig gezeichnet, ein enganliegendes Gewand reicht vom breiten Halsschmucke an, welchen gewöhnlich auch männliche Gestalten tragen, bis an die Knöchel, jedoch ohne Berücksichtigung des Stoffes und der nothwendigsten Faltenbildung so elastisch erscheinend, dass man oft nur an den Enden überhaupt die Bekleidung gewahrt. Sonst ist noch zu bemerken, dass die älteren Bildwerke, wie auch die jüngeren nubischen derber, die der besten (ramesseischen) Zeit schlanker und elastischer, vom fünften Jahrhundert v. Chr. an aber modellirter werden und stets einigen griechischen Einfluss verrathen. Gleichwohl verbleibt noch bis zum Ende der Ptolemäerdynastie, ja selbst bis in späte römische Kaiserzeit herab der alte Typus im Ganzen und Grossen unverändert — denn von den eigentlich nationalen in und für Aegypten hergestellten Werken sind jene Modearbeiten griechisch-römischer Kunst namentlich aus Hadrianischer Zeit zu unterscheiden, welche nur Gewand und Stellung der ägyptischen Bildwerke entlehnten, sonst aber nichts mit dieser Kunst gemein haben, wie diess z. B. die zahlreichen Antinousse zeigen, die noch in fast jedem Museum zu finden sind.



Fig. 27. Gruppe eines sitzenden Ehepaars (Glyptothek in München).

Weit entwickelter als in den vom Banne hierarchischen Conservatismus belasteten Rundbildern von Göttern und Menschen erweist sich die ägyptische Kunst in Thierdarstellungen. In diesen wusste sie das Charakteristische mit grosser Meisterschaft auszuprägen und eine grosse elastische Lebendigkeit zu erreichen, selbst wenn, was sehr häu-

fig, monstrose Verbindungen von Thier- und Menschenformen herzustellen waren. Von solchen waren die gewöhnlichsten die Sphingen oder Androsphingen, welche im Gegensatz zu den griechischen Sphinxdarstellungen männlich, d. h. gewöhnlich mit Kopf und Brust eines Mannes versehen sind, während der Rumpf der eines kauernden Löwen ist. Zuweilen ist jedoch dem letzteren statt des menschlichen Hauptes ein Widder- oder Sperberkopf aufgesetzt, nicht selten indess findet sich auch der Löwe ohne alles Monstrose selbst im Kopf durchgeführt, in welchen Werken dann die ägyptische Rundplastik wohl ihren höchsten Triumph gefeiert hat. (Vgl. Fig. 28.) Auch Widder kommen als Sphingen vor, besonders an Ammon- oder Knuphistempeln. Der bedeutendste Androsphinx aber ist der weltberühmte Koloss von Giseh, der riesige Wächter des Pyramidenfeldes daselbst, mit dem Kopf Thut-



Fig. 28. Löwe aus röthlichem Granit im Brit. Museum.

mes IV, wie überhaupt die Sphinxhäupter gewöhnlich Könige repräsentirt zu haben scheinen. Dieser Koloss, wohl das gewaltigste Denkmal der Welt, welcher zwischen seinen ausgestreckten Vorderpranken an der Brust Raum genug für eine dort eingefügte Kapelle darbietet, ist jedoch leider trotz mühevoller Aufdeckung wieder bis an den Kopf, dessen Antlitz an 40′ in der Länge misst, vom Wüstensande des Pyramidenplateaus verschüttet.

Die Mehrzahl dieser Werke wurde mit bewundernswerther Geduld in den härtesten Materialien, in grauem, rothem und schwarzem Granit, Diorit, Syenit und Basalt mit Meissel und Polirstein hergestellt. Kalkstein und Alabaster wurden an kolossalen und lebensgrossen Werken seltener verwendet, dafür aber um so häufiger bei Arbeiten kleinerer Dimensionen, für welche auch gebrannter Thon mit blau oder grün glasirter Oberfläche, wie kostbare Gesteinarten, nemlich Achat, Jaspis,

Corneol und Lapislazuli in Anwendung kamen. Emaillirte Thonidole wurden in ungeheuren Massen fabrikmässig hergestellt, so dass jetzt grössere Museen ganz gleiche Figürchen der Art zu Hunderten enthalten, ebenso zahlreich sind die sogenannten Scarabäen, d. h. Käfergemmen in Thon wie in den genannten edleren Steinen mit vertieft geschnittenen Hieroglyphen oder Figürchen in der Unterfläche, welche man durchlöchert und gereiht als Schmuckschnüre gebrauchte und als solche oder auch lose den Mumien reichlich in den Sarg gab. Auch in buntem Glas war die Kleinkunst sehr ausgedehnt, weniger in Metall, obwohl auch Schmucksachen in Gold, Silber und Kupfer mit Email vorkommen, welche grossen Kunstwerth besitzen. Die Holzschnitzerei endlich hatte in der Herstellung der Mumiensärge eine ausgedehnte Uebung, obwohl der Holzmangel im Nilthal selten genügendes Material dargeboten zu haben scheint, man wusste sich indess durch Zusammenleimen mehrer Schichten meist von Palmen- oder Sykomorenholz zu behelfen und die Mangelhaftigkeit dieses Verfahrens durch starke bemalte Stucküberzüge zu verdecken. Die Mumiensärge aber gehören deswegen in das Gebiet der Plastik, weil sie namentlich im Deckel die Gestalt des umwickelten Leichnams selbst nachahmen, und sogar das Gesicht unverhüllt wiederzugeben pflegen.

Weniger Correctheit und noch starrere Entwicklungslosigkeit wie die Rundplastik zeigt die Reliefsculptur. Da diese ein sehr mässiges Flachrelief nie überschreitet und so den grösseren Hebungen Rechnung zu tragen nicht im Stande ist, so kam das Bestreben des Künstlers, im Einzelnen verständlich und möglichst vollständig darzustellen, in einen bedenklichen Conflict zwischen Profil- und Fronteansicht. Denn während sich sonst der Körper zumeist in der ersteren Ansicht zeichnet, und namentlich an Kopf und Beinen der Profilumriss die charakteristischen Linien darbietet, weshalb auch die Profilstellung die für Reliefbildnerei im Allgemeinen angemessene ist, entwickeln Schultern und Brust sich nach entgegengesetzter Richtung und fügen sich nur von vorne gesehen in die flache Darstellung des Reliefs. Dadurch allein werden auch die beiden Arme ganz sichtbar, worauf der Künstler doppelt sehen musste, weil es ihm beim Relief wie beim Gemälde hauptsächlich um die Darstellung irgend einer Handlung zu thun war. Auch konnte es sich der Beobachtung nicht entziehen, dass in der vollen Profilstellung die eine sichtbare Schulter namhaft über alle anderen Körpertheile vortrat, indem das Maass von einer Schulter zur andern die Profiltiefe der übrigen Körpertheile bis um das Doppelte übertrifft. Man entschloss sich daher zu der gewaltsamen und ungeschickten Verdrehung, welche

sich aus gleichen Gründen in jeder älteren Kunst, in der assyrischen so gut, wie in der ältestgriechischen findet: man nahm nemlich den Kopf mit Ausnahme des von vorne erscheinenden Auges im Profil, Schultern und Brust von vorne, Arme und Hände dagegen wieder im Profil, und ebenso Hüften, Beine und Füsse. Je flacher aber das Relief, desto weniger konnte für Modellirung des Inneren geschehen, was dazu zwang, den Contour scharf zu markiren. Dadurch steigerte sich auch die der ägyptischen Race eigentliche Magerkeit zur Eckigkeit und Härte.

Wenn aber überhaupt die Reliefbildnerei als eine Mittelstufe zwischen Plastik und Malerei bezeichnet werden kann, indem diese Plastik auch in der Fläche arbeitet, hauptsächlich durch den Umriss wirkt und sogar farbige Nachhilfe liebt, so liegt die weitaus gebräuchlichste ägyptische Reliefart, die wir die koilanaglyphe (die aus einer Vertiefung sich hebende) zu nennen pflegen, sogar weit mehr im Gebiete der Malerei als in dem der Plastik. Denn hier treten die Figuren nicht mehr über den Grund heraus, der sonst bei den Reliefs unter Aussparung der Figuren vertieft gemeisselt wird, hier aber unberührt bleibt, wodurch das Plastische sich lediglich auf den Einschnitt des Umrisses wie auf Abrundungen der Körperränder beschränkt. Der so behandelte Umriss unterschied sich daher in seiner Wirkung auch nur bei schrägem Licht von einer lediglich gemalten dunklen Contourirung, vor welcher er aber den Vortheil voraus hatte, den Figurenrändern wesentlichen Schutz zu gewähren und dadurch die Klarheit der Darstellung weit länger zu bewahren. In jeder anderen Hinsicht sind die Koilanaglyphen nichts anderes als Gemälde, indem der Raum innerhalb der eingeschnittenen Umrisse ebenso mit entsprechenden Farben bedeckt ist wie an den reinen Gemälden Aegyptens innerhalb der gemalten Contouren.

Man kann also die Koilanaglyphen der Erscheinung nach in das Gebiet der Malerei rechnen, das in diesem Falle ungemein ausgedehnt ist. Denn alle Tempelwände waren mit solchen bemalten Koilanaglyphen bedeckt, alle Stucküberzüge von Felswänden in Grottengräbern wie von Ziegelmauern, alle Geräthe mit Malereien. Der Reichthum des noch erhaltenen gemalten Bildwerks ist daher auch trotz des ungeheuren Alters und der Vergänglichkeit aller Licht und Luft ausgesetzten Farbe ungemein gross, weniger — obwohl auch nicht unbedeutend — die Menge der Darstellungen. Am zahlreichsten vertreten sind Cultbilder, deren Monotonie mit dem strengen Ceremoniell der ägyptischen Religion zusammenhängt, welche jedoch über Bestattungsceremonien, Mumienüberfahrt, Processionen besonders mit dem Tragschiff, Tanz und Opfergegenstände viele Belehrung darbieten. Mannigfaltiger sind profane

Darstellungen: aus dem Gebiet der Künste finden wir die Herstellung einer monolithen Palmensäule, das Poliren einer Granitkapelle, das Bemalen einer anderen, wie auch Hieroglyphenmalerei auf Tafeln und auf Papier, das Abschleifen und Bemalen von Sphingen und Statuen, den Transport eines Kolosses auf Schlitten vermittelst untergelegter Rollen, Ziegelbereitung und Backsteinbau, das Innere von Häusern (Fig. 29), ja selbst förmliche Pläne von Wohnhäusern und Gärten dargestellt. In Bezug auf gewerbliche Thätigkeit erkennt man, ausser zahlreichen Geräthen und Producten, Weberei, Seilerei, Papier- oder Lein-

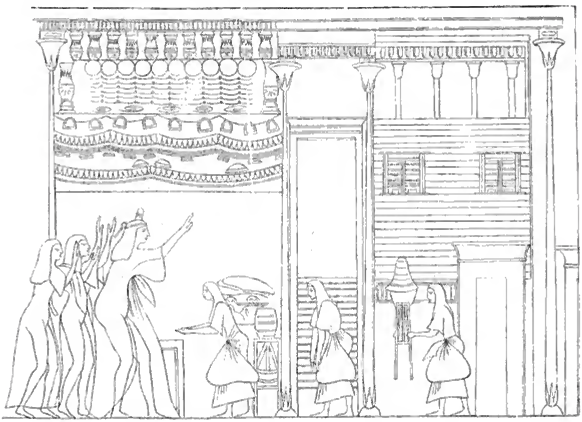


Fig. 29. Inneres eines Hauses. Aegyptisches Wandgemälde.

wandbereitung, Töpferei, Schiffbau, Tischlerei mit Handsäge und Bohrer, Fabrikation von Bogen und Lanzen mit Beilen, die ganz an die bekannten sogenannten Kelten (Fig. 30) unter den nordischen Alterthümern erinnern. Die Darstellungen des Handels zu Land und zur See zeigen mannigfache Waaren in Ballen verpackt oder offen, dazu die Wage; ferner verschiedene Karren und Handelsschiffe: alles von grosser Anschaulichkeit. Pflügen, Säen und Ernten, Feigen- und Traubenlesen wie Oel- oder Weinpressung belehren über den Stand der Landwirthschaft, zahlreiche Jagddarstellungen auf Löwen, Tiger, Büffel, Schakale

und Gazellen, auf Vögel und Fische mit Netzen und Pfeilen wie sonst vorkommende Affen, Stachelschweine u. s. w. lassen die besondere Befähigung der Aegypter für Thierdarstellungen erkennen. Auch an historischen Darstellungen fehlt es nicht: grosse Schlachten, Stadterstürmungen, Huldigungen bei siegreicher Rückkehr unter Aufführung von Beute und von Gefangenen, die oft nach ihrer Nationalität in Gesichtstypus und Gewandung trefflich charakterisirt sind (vgl. Fig. 31), finden sich nicht selten; der König erscheint dabei gewöhnlich in übermenschlicher Grösse, entweder vom prächtigen Kriegswagen aus kämpfend oder im starken Ausschritt Knieende erschlagend, welche dabei manchmal zu Dutzenden, zusammen beim Haar gefasst, durch einen Streich die Köpfe verlieren sollen.


Fig. 30. Ein Lanzenschäfter. Von einem ägyptischen Wandgemalde.

So gross und productiv auch nach den vorhandenen Malereien die Bilderlust der Aegypter gewesen sein muss, und so belehrend auch das Erhaltene in archäologischer Beziehung ist, so kann man doch bei den Aegyptern nicht von Malerei im eigentlichen Sinne, sondern nur von Bemalung sprechen. Denn die sieben Farben, welche angewandt sind, roth, blau, braun, gelb, grün, schwarz und weiss sind in der Regel einfach und ohne Mischung und Nuancirung, wie auch ohne ausreichende Rücksicht auf Naturwahrheit aufgetragen, wenigstens ist es nur ausnahmsweise, dass z. B. der Effect eines durchscheinenden weissen Gewandes berücksichtigt ist, indem die Haut einer Negerin durch dasselbe blaugrau, die eines Aegypters, dessen rothbraune Hautfarbe typisch ist, gelb gebrochen erscheint. Ferner sind die Farben innerhalb der Contouren gleichmässig und ohne Licht- und Schattenmodification aufgelegt, auf deren Wechselwirkung doch die Illusion beruht. Die Illusion aber ist Grundbedingung für die Malerei, welche den Schein der Dinge zu geben hat, wie die Plastik das Wesen, und da diese fehlt ist von Malerei im eigentlichen Sinne nicht blos in Aegypten, sondern im ganzen Alterthume bis nach Polygnot nicht zu sprechen.

Die ägyptischen Malereien machen vielmehr einen rein ornamentalen Eindruck. Wie das Ornament zumeist eine stylisirte, d. h. nach architektonischen Gesetzen vereinfachte Nachbildung von Naturpro-

ducten und besonders Pflanzen ist, so erscheint auch hier die Darstellung des Menschen stylisirt, und alle dargestellten Handlungen sind ohne Wahrheit und Leben. Wie ferner die Schönheit des Ornaments eine gewisse Abgewogenheit der im Einzelnen willkürlichen Farben erheischt, so ist auch hier selbst auf Kosten der Naturwahrheit darauf gesehen, diese Harmonie und damit eine ornamentale Wirkung zu erzielen. Daher konnte es auch dem Aegypter nicht widerstrebend sein, dieselbe Figur in völliger Gleichheit dutzendmal aufzureihen, weil ja jedes Ornament diese periodische Wiederholung erträgt. Doch kömmt hierzu noch etwas Besonderes. Obwohl der Inhalt der ägyptischen Malereien sich auf eine trockene rein äusserliche Aufzeigung von Vorgängen beschränkt, so hätte die schwache Kunst doch diess Ziel nicht erreichen können, ohne eine schriftliche Erklärung beizufügen, welche mit der Darstellung räumlich und selbst in der Farbenwirkung aufs engste verbun-

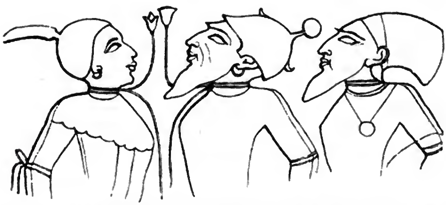


Fig. 31. Gefangene verschiedener Nationalitäten. Von einem ägyptischen Wandgemälde.

den ward. Diese Verschmelzung ist demnach weit inniger, als etwa in einer illustrirten Chronik, indem die Hieroglyphe dem Bildwerk verwandt und umgekehrt das Bildwerk selbst mehr Hieroglyphenschrift als Bild ist. Es bedurfte in der That oft nur eines Schrittes von der Malerei Aegyptens zur Hieroglyphenschrift, deren Gränzen nicht einmal immer sicher zu ziehen sind, wie diess besonders bei den Stuckgemälden auf Mumienkästen oder bei den Pinsel- und Federzeichnungen auf Papyrus zu beobachten ist, deren flüchtige Ausführung den schriftartigen Eindruck noch steigert. Man könnte sogar die Hieroglyphenschrift selbst als die äusserste Consequenz der stylisirten Cultmalerei bezeichnen.

Mit einer Stabilität, die sonst in allen Culturländern der Welt beispiellos ist, sind die Malereien Aegyptens im alten wie im neuen Reiche, sohin in einem Zeitraume von mehr als 2000 Jahren, sich fast völlig gleich geblieben. Nur scheint die Anwendung im alten Reiche, in wel-

chem sie von der dritten Dynastie (3338—3124 v. Chr. nach Lepsius) an nachweisbar, spärlicher und auf Innendecoration beschränkt gewesen zu sein, wie namentlich die Pyramiden zeigen, an welchen jeder äussere Schmuck verschmäht war. Je mehr aber die Kunst in der Hyksoszeit (13. bis 17. Dynastie 2136—1591 v. Chr.) zurückgedrängt war, desto üppiger trat sie mit dem Beginn des neuen Reiches auf, besonders in der 18. und 19. Dynastie (1591—1269), in welcher namentlich die Architektur in Theben den riesigen Aufschwung nahm, der auch der breitesten Anwendung der Malerei räumlichen Vorschub leistete. Von da an verlor die Wand ihre Kahlheit und es entfaltete sich der bewundernswerthe Bilderschmuck auch am Aeusseren, dadurch den todten massigen Charakter ägyptischer Werke wesentlich belebend und den Mangel an Aussenarchitektur einigermassen verdeckend. Den höchsten Reiz aber, wenn auch nicht ohne theilweise Einbusse an nationalem Charakter, erlangte die Kunst in der Alexander- und Ptolemäerzeit (332—30 v. Chr.), in welcher hellenischer Einfluss den wuchtigen Ernst der starren Mauermassen des Aeusseren brach, und den bunten Säulenschmuck auch nach Aussen verlegte. So köstlich aber das Eiland von Philä gerade dadurch erscheint, so lag doch in dieser Negation des abgeschlossenen ägyptischen Wesens der Beginn des Verfalls, der nur durch die Trefflichkeit der Kunsttechnik des Nillandes sich noch um einige Jahrhunderte verzögerte, bis die Lebenskraft Aegyptens unter der späteren römischen Kaiserherrschaft sich völlig erschöpft hatte.

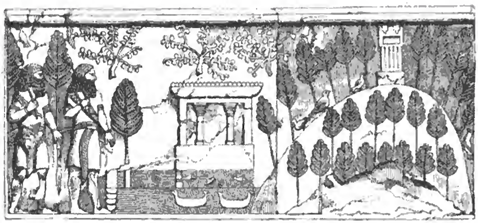


Fig. 32. Assyrische Heiligthümer. Relief von Korsabad.

Chaldäa, Babylonien und Assyrien.

Die Tradition des Euphrat- und Tigrislandes ist nicht jünger wie die des Nilthals. Denn wenn auch erst die dritte Dynastie (nach Berosus) vom 23. Jahrhundert v. Chr. an beginnend monumental beglaubigt erscheint, die Notizen über die erste aber augenfällig mythisch sind, so wird damit noch nicht in Abrede gestellt, dass daselbst sich schon weit früher ein bedeutendes Volk gebildet und von den staatlich unentwickelten Horden, welche die Wüsteneien zu beiden Seiten wie noch heutzutage durchschwärmten, vortheilhaft unterschieden habe. Lag doch die Reminiscenz an ein uraltes Culturvolk im Gebiet der beiden Ströme im Bewusstsein mehrer Völker des Alterthums, wie der Juden, welche dahin sogar ihre Urheimath verlegen und den Erzpatriarchen Abraham aus Chaldäa in Kanaan einwandern lassen, und der Griechen, deren Deukaleonsage in gleicher Weise wie die Sintfluth der Juden auf die Fluthgeschichte Mesopotamiens zurückgeht, und deren älteste Kunde in Astronomie, Astrologie und Zeitrechnung auf dieselbe Quelle hinweist. Auch ist die Tradition gewiss nicht ohne Bedeutung, nach welcher die Völker in Babel sich theilten und von da aus sich über die Erde ergossen; jedenfalls muss derselben das Vorhandensein eines uralten Culturmittelpunktes am Euphrat zu Grunde liegen.

Das Land bot jedoch zu einer monumentalen Thätigkeit, welche, wie die der Aegypter, Jahrtausende fast unberührt überdauern konnte, kein Mittel dar. Das enge Nilthal wird von den Felswänden des hohen Wüstenrandes eingeschlossen, welche durch die Vortrefflichkeit ihres

Materials zur Herstellung gewaltiger und unvergänglicher Werke selbst aufzufordern scheinen. Die mesopotamische Ebene dagegen dehnt sich in unabsehbarer Breite noch über die beiden Ströme, zum Theil ganz ohne felsige Erhebung sich in der Wüste verlierend, andererntheils auch in den fernen Gebirgen kein Bruchsteinmaterial darbietend, welches sich mit dem Aegyptens hätte messen können. Brauchbaren Thon zur Herstellung von Ziegeln lieferte zwar der Boden in Fülle, dafür aber gebrach es wieder an ausreichendem Feuerungsmaterial, um dem Backstein durchgängig durch Brennen die Dauer des Bruchsteins zu verleihen. Man musste sich in der Regel begnügen, die Ziegel an der Sonne zu trocknen und durch Massenhaftigkeit zu ersetzen, was dem Materiale an Dauerhaftigkeit fehlte, höchstens aber die massiven Mauern aussen mit gebrannten Ziegeln ganz zu verkleiden oder in einzelnen regelmässig wiederkehrenden Lagen zu durchziehen oder durch lisenenartige Streben aus gebranntem Materiale mehr zu solidiren. Ausserdem stand in dem Bitumen (Erdharz), das noch jetzt bei Hit am Euphrat, nördlich von Bagdad am südlichen Ende der höheren Alluvionsterrasse Assyriens fliesst, ein vortreffliches Bindemittel zu Gebote, welches mit Kalkmörtel abwechselnd bei monumentalen Werken gebraucht wurde, während man bei gewöhnlichen Bauten oder im Inneren der massiven Mauern sich mit Thon, nach Art unsers Ofenkitts mit Spreu geknetet als Mörtel bediente und manchmal eine Lage Schilfrohr hineinbettete, die wohl den Zweck hatte, die Austrocknung der Mauermassen zu erleichtern.

Dass von solchen Werken sich wenig erhalten konnte, ist selbstverständlich. Nur wenn ungeheure Mauerstärke sie wenigstens in ihrem Kerne unverwüstlich machte, oder frühzeitig der Schutt der Zerstörung benachbarter Gebäude sie selbst schützend deckte, konnten sie die Jahrtausende überdauern. Darum sind auch die Reste von Altchaldäa in der Regel höchst unförmliche Schutthügel, welche indess noch keineswegs alle untersucht sind. Doch ist es den verdienstvollen Forschern Taylor und Loftus nach dem Vorgange von Ainsworth, Chesney und Layard gelungen, in den Jahren 1854 und 1855 über dreissig Städteruinen in der unteren Hälfte des mesopotamischen Tieflandes aufzufinden, von welchen Mugeir (das alte Ur), Warka (Erech) und Abu Schereyn die bedeutendste wissenschaftliche Ausbeute mit dem Stempel des höchsten Alterthums lieferten, während Niffer, Sura, Tel Sifr, Kalwadha und Akkerkuf in ihren Ruinen wohl grösstentheils der neuchaldäischen Periode angehören.

Unter den Ruinen von Mugeir befindet sich ein aus den Resten eines Terrassenbaus gebildeter Schuttberg (Fig. 33). Er besteht aus zwei

oblongen Terrassenstufen, von welchen die unterste 198 : 133′ in Länge und Breite und an 40′ in der Höhe messend auf einer 20′ über der Ebene erhobenen Platform ruht, aber zum grossen Theil zerstört und unter dem eigenen Schutte begraben ist. Der massive Kern ist aus Luftziegeln, die durch Strebepfeiler gegliederte Bekleidung aber aus gebrannten mit Erdharz verbundenen Backsteinen; das Ganze ist von zahlreichen kleinen Luftlöchern durchzogen. Die zweite Terrasse ist kaum mehr zur Hälfte erhalten, vollkommen verschwunden aber das, was sie einst getragen haben muss. Denn ein merkwürdiger an den vier Ecken der oberen Terrasse sich wiederholender Inschriftenfund gab über Ent-

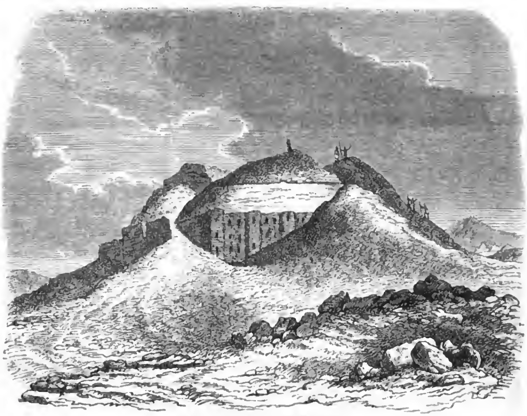


Fig. 33. Tempel von Mugeir (Ur).

stehungszeit und Bestimmung des Gebäudes Aufschluss, welches nach H. Rawlinson's Entzifferung der Keilschriften von dem König Uruk (um 2230 v. Ch.) zuerst angelegt, und der Gottheit Sin als Tempel geweiht wurde. Zugleich wird die auch aus der Bibel bekannte Stadt Ur als der Schauplatz angegeben. Die Inschriften sind jedoch nicht gleichzeitig mit der Gründung, denn nach Aufführung einer längeren Königsreihe bezeichnet sie endlich den Nabonidus (den letzten König von Babylon) als denjenigen, welcher den Tempel wieder hergestellt habe, und in der That findet sich in den Ziegelstempeln der unteren Terrasse der Name des Uruk und in denen der oberen der des Nabonidus.

Wie das auch andere Tempelreste von Warka und Abu-Schereyn bestätigen, bestand demnach ein chaldäischer Tempel aus einem massiven einfachen Terrassenbau von nur wenigen Stufen, zweifellos gekrönt von einer Kapelle, welche wir nach den Funden von Achat-, Alabaster- und

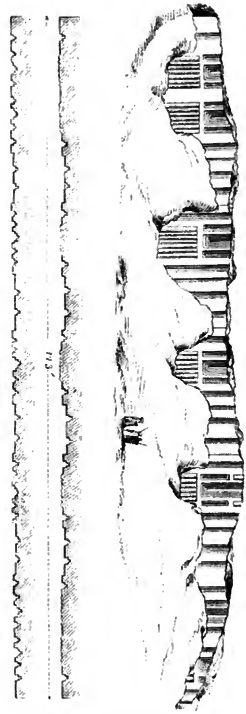


Fig. 34. Wuswasruine in Warka.

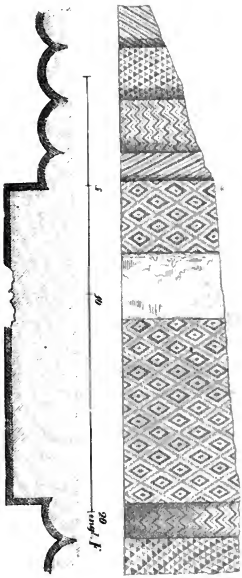


Fig. 35. Wandbekleidung von Warka.

Marmorstückchen, wie von Goldplättchen und vergoldeten Nägeln, wie sie in Abu-Schereyn vorkommen, oder nach den blau emaillirten Thonstücken, wie sie sich im Schutt der oben beschriebenen Ruine von

Mugeir fanden, in reichem Farben- und Goldschmuck vorstellen dürfen, wenn wir hiezu die babylonischen und assyrischen Tempel beiziehen, von denen sogleich die Rede sein wird. Die Terrassen-Wände aber waren entweder einfach durch Lisenen decorirt, oder in reicherer Weise gegliedert, wie diess die Terrassenwand eines Palastes von Warka (die sog. Wuswasruine Fig. 34) zeigt. Hier findet man nemlich ein complicirtes Spiel von Vorsprüngen und abgestuften Vertiefungen, im unteren Theile aber eine Decoration von gruppenweise nebeneinandergestellten Halbcylindern, die man nicht Halbsäulen nennen kann, weil sie ohne Capitäl und wahrscheinlich auch ohne Base sind und weder Schwellung noch Verjüngung verrathen. Eine andere Ruine derselben Stätte (Fig. 35) zeigt eine bunte Wandverkleidung, hergestellt durch kegelförmige Terracottapflöke von 0,1 M. Länge, welche mit dem spitzen Ende in Thon gedrückt sind, so dass die rothen, schwarzen und weisslichen Basenflächen aussen verschiedene einfache Muster bilden. Ueber den bekrönenden Abschluss lässt die geringe Erhaltung beider Ruinen keine Vorstellung gewinnen.

Die Wuswasruine aber gibt ausser ihrer merkwürdigen Terrassenverkleidung auch noch durch ihr Inneres über den Profanbau einigen Aufschluss. Man fand nemlich einige aneinanderstossende zimmerartige Räume, von Wänden umschlossen, die eben so dick waren wie die Zimmer breit: eine schwerfällige Unbeholfenheit, welche zeigt, zu welcher Massenhaftigkeit im Mauerbau das unsolide Ziegelmaterial zwang. Die vorhandenen Reste erinnern übrigens so an das Arrangement der assyrischen Paläste, dass die Zurückführung der letzteren auf die chaldäischen Vorbilder keinem Zweifel unterliegen kann, wenn auch die assyrischen Palastwände durch ihre Alabasterverkleidung etwas leichter hergestellt werden konnten. Von fensterartigen Wandausschnitten hat man in den Ruinen von Warka wie in Abu-Schareyn keine Spur gefunden.

Dass in der altchaldäischen Periode der Bogen, den wir in Assyrien schon vollendet, wenn auch spärlich angewandt finden werden, noch nicht bekannt war, dürfen wir aus einer kleinen Grabkammer schliessen, welche in Mugeir aufgefunden wurde. Es ist hier nemlich die Bedeckung dadurch hergestellt, dass man die Backsteine von einer gewissen Höhe an unter Beibehaltung ihrer horizontalen Lage allmälig über einander vortreten liess, bis sie sich in giebelförmiger Linie fast berührten. (Vgl. Fig. 36.) Man darf indess annehmen, dass diese Deckungsart durch den sog. falschen Bogen nur bei Räumen von geringer Spannweite in Anwendung kam, dass aber grössere Räume naturgemäss mit flacher Holzdecke abgeschlossen wurden.

Von altchaldäischer Stadtbefestigung endlich gibt die Schutthügelumfassung von Warka mehr Zeugniss als Vorstellung. Nur soviel ist daraus zu entnehmen, dass es nicht Grundsatz mesopotamischer Despotie war, die Ummauerung quadratisch anzulegen, wie man aus den Notizen über babylonische und assyrische Stadtmauern schliessen möchte, indem die Umwallung von Warka, wie sie noch deutlich in der Hügellinie vorliegt, ohne irgend eine mathematisch regelmässige Form sich lediglich den Forderungen des Inneren angepasst zu haben scheint.

Der Blüthe von Altchaldäa machte um 1400 v. Chr. der gewaltige Aufschwung, den das ninivitische oder assyrische Reich nahm, ein Ende, und Chaldäa sank zu einem bedeutungslosen Vasallenstaat herab, bis es nach fast acht Jahrhunderten (625 v. Chr.) dem Nabopolossar gelang, das alte Reich, jetzt das babylonische genannt, neu zu verjüngen. Der Culturzusammenhang dieses mit Altchaldäa ist jedoch trotz der mehrhundertjährigen Unterdrückung des unteren Stromlandes durch das obere ein so enger, dass es zweckmässiger erscheint, die Behandlung Babyloniens der Assyriens voranzustellen, und unmittelbar an die Altchaldäas anzuschliessen. Als ob gar keine Unterbrechung stattgefunden, konnte, wie schon oben erwähnt worden ist, der letzte babylonische König Nabonidus den Mondtempel von Ur, den Uruk siebzehn Jahrhunderte früher gegründet hatte, wiederherstellen, und der Befund der Ruinen dieses Terrassentempels zeigt, dass die Behandlung keine merkliche Aenderung erfahren. Auch in den anderen chaldäischen Städteruinen mischt sich Altchaldäisches und Babylonisches so ineinander, dass nur Inschriften und besonders Ziegelstempel eine Scheidung möglich machen. Wie aber in Mugeir, Warka und Abu-Schereyn das Altchaldäische überwiegt, so wird das Neuchaldäische in fast ausschliessender und imposanter Weise von der neuen Hauptstadt des Landes vertreten, nemlich von der Stadt des grossen Nebukadnezar, von Babylon.

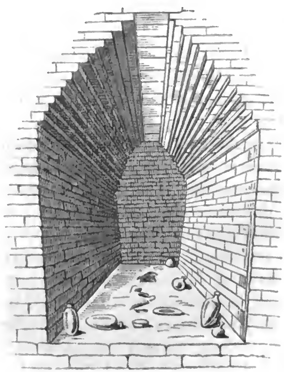


Fig. 36. Grabgewölbe von Mugeir.

Das hellenische Alterthum kannte die Wunderstadt bis zur Zeit Alexanders, in welcher sie jedoch schon in starkem Verfalle war, nur in Fabeln. Selbst Herodots ausführliche Beschreibung ist mit solchen durchwebt, und namentlich seine quadratische Ummauerung von 480 Stadien (fast 20 Stunden) Länge, 200 Ellen (100 M.) Höhe und 50 Ellen (25 M.) Breite, seine hundert Thore und die denselben entsprechenden sich rechtwinklig schneidenden geraden Strassen gehören nach dem Bestande der Ruinen in dieses Gebiet. Denn von den ersteren müsste doch, wie

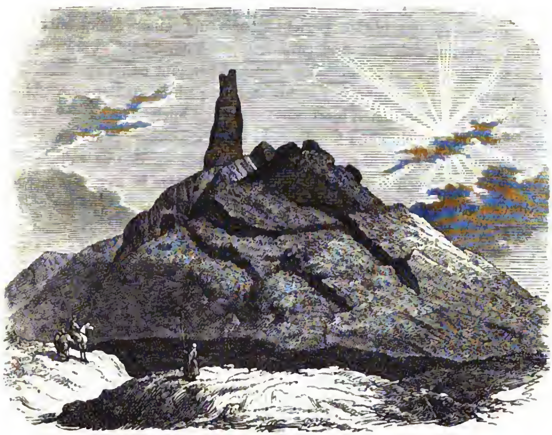


Fig. 37. Birs Nimrud. Terrassentempel von Borsippa.

Layard richtig behauptet, wenigstens der Schutt noch vorhanden sein, wie sich auch wirklich die Reste einer viel kleineren Ummauerung noch finden (vgl. Fig. 37), die Schachbrettform der Stadt aber fällt durch die Lage der Palastruinen, und damit auch die Hyperbel der hundert Thore. Ebenso ist die Notiz unmöglich richtig, dass der grossartige Terrassentempel des Bel am Stromufer den Palastbauten gegenüber sich befunden habe, denn die letzteren haben sich in gewaltigen und wüsten Backsteinruinen erhalten, während am gegenüberliegenden Ufer von dem massiven Terrassenbau, der doch noch weniger, wie die Pa-

lastruinen so ganz verschwinden konnte, keine Spur vorhanden ist. Auch die Vermuthung, dass der Strom den Kolossalbau hinweggeschwemmt, ist dadurch unmöglich geworden, dass man 20 Minuten nördlich von Hillah, somit an einer Stelle, in deren Nähe der Herodoteische Belstempel gestanden haben müsste, Reste von einen kleinen Mylittatempel fand, welche natürlich der Wegschwemmung viel weniger Widerstand geleistet haben würden.

Wie aber Herodot überhaupt viel unzweifelhaft Richtiges neben dem Fabelhaften auch über Babylon berichtet, so scheint auch von seiner Beschreibung des Belustempels nur die Lage zu beanstanden zu sein, indem der übrige Bericht genau mit einer Ruine übereinstimmt, welche sich fast drei Stunden von jener Stelle westwärts befindet und unter dem Namen Birs-Nimrud bekannt ist. (Vgl. Fig. 37.) Der Tempel kann demnach nur im weiteren Sinne zu Babylon gehört haben, die vorgefundenen Inschriften sprechen auch geradezu von Borsippa, das in griechischen Quellen als eine besondere Stadt erscheint, der ganzen Lage nach aber sich vorstadtähnlich an das gewaltige Babylon angeschlossen haben muss. Der grossartige in der Wüste vollkommen isolirte Schuttberg entspricht zunächst durch seinen unteren Umfang von 685 M. so ziemlich den vier Stadien, welche Herodot als das Maass der ersten Stufe der Terrassenpyramide angibt. Diese selbst erhob sich auf einer breiten quadratischen Substruction von je zwei Stadien (180 M.) im Gevierte, und mass 22,5 M. in der Höhe, worauf erst stetig abnehmend und je 7,5 M. hoch die sieben Terrassen oder herodoteischen »Thürme« folgten, im Ganzen sonach eine Pyramidalhöhe von 75 M. erreichend. Die Durchschnittspunkte der Diagonalen der einzelnen Terrassen trafen jedoch nicht auf einander, indem die Stufen an der Fronte 9, an der Rückseite dagegen nur 3,9 M. in der Breite massen, während an den beiden übrigen Seiten die Maasse gleich 6,3 M. waren. Diesem Befund aus der Ruine entspricht auch die von Herodot erwähnte Anlage gebrochener Treppenaufgänge, welche naturgemäss an der Front zu denken sind, wo die Terrassen deshalb breiter gelassen worden waren, wie ich diess unter Zugrundelegung der Oppert'schen Maasse zu reconstruiren versucht habe (Fig. 38). Auf der Höhe der Terrassenpyramide aber stand der Tempel, welcher nach Herodot ein grosses Ruhebett und einen goldenen Tisch, und kein Standbild enthielt, aber auf keinen Fall, wie wohl Herodot berichtet, gross gewesen sein kann.

Wie der altchaldäische Terrassentempel von Ur, so ist auch dieser in seinen Ecken nach den vier Himmelsrichtungen situirt. In den Kanten aber fanden sich auch hier wie in Ur Inschriftcylinder eingemauert,

welche über Erbauer, Bestimmung und Ort dahin Aufschluss geben dass Nebukadnezar das von einem früheren König begonnene aber nicht weit geführte Werk »die Tempelpyramide der sieben Sphären, das Wunder von Borsippa« glanzvoll hergestellt und vollendet habe. Rawlinson und Oppert entnehmen den zahlreichen Resten von verschiedenfarbig glasirten Ziegeln, dass jede der sieben Terrassen, je einem der sieben Planeten geweiht, eine demselben entsprechende Glasurfarbe besessen habe, und dass demnach etwa die oberste goldig, die folgende silberfarbig, die nächsten roth, blau, gelb, weiss und die unterste schwarz gewesen sei, nach den Farben, wie sie den Planeten, nach antiker Vorstellung Sonne, Mond, Mars, Mercur, Jupiter, Venus und Saturn zugeeignet waren. Die unterste Terrasse zeigte architektonische Gliederung nach Art der Wuswasruine von Warka. Wie aber die Propyläen der Tempel am Nil von den ägyptischen Priestern als Sternwarten gebraucht wurden, so mussten auch diese berghohen

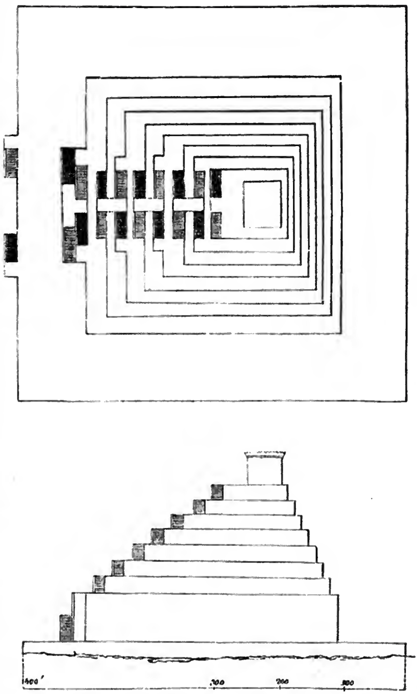


Fig. 38. Plan und Aufriss des Tempels zu Borsippa nach Oppert's Angaben.

Terrassenbauten in den endlosen Ebenen Mesopotamiens den sternkundigen Chaldäern als erwünschte Stätten für ihre weltbekannten astronomischen und astrologischen Studien dienen, und da Strabo ausdrücklich von der Astronomen-Schule von Borsippa spricht, so ist kaum ein Zweifel möglich, dass die Terrassen der sieben Sphären der Schauplatz ihrer beobachtenden Thätigkeit gewesen seien.

Weniger als die Ruine von Birs-Nimrud hinsichtlich der Gestalt der chaldäischen Tempelbauten befriedigen die Ruinen bei Hillah, Kasr (Palast), Mudschelibeh (Ruine) und Dschumdschuma hinsichtlich des Palastbaus. Die Backsteinmassen haben seit Jahrhunderten als Steinbrüche gedient, und nicht selten erblickt man selbst in Bagdad den Ziegelstempel Nabukodonosors, welcher die Herkunft des Materials von den Ruinen von Babylon bezeugt. Ist es auch nicht gelungen den Vorrath dadurch zu erschöpfen, so haben doch die Ausbeutungen dort das Aeussere unkenntlich gemacht und die Hallen der in die Masse getriebenen Schachte den grössten Theil verschüttet. Man wird daher wohl mit Layard darauf verzichten müssen, noch einen Schlüssel zu finden, welcher den Plan des Palastes aus dem wüsten Schutte erschlösse. Oppert vermuthet in dem Hügel von Dschumdschuma oder Amran ibn Ali (wie er von der Grabkapelle dieses muhamedanischen Heiligen, die er trägt, auch genannt wird), die berühmten hängenden Gärten der Semiramis, dieses Wunderwerk der alten Welt. Allein so naheliegend seine Vermuthungen, so wird es doch kaum mehr gelingen, aus demselben die Bestätigung für die im Gegensatz zu der Strabonischen ganz wahrscheinliche Beschreibung derselben durch Diodor zu gewinnen. Nach dieser waren die Gärten ein quadratischer Terrassenbau von c. 120 M. im Gevierte, dessen Stufen nach dem Lande zu abfielen, während am Flussufer eine steile Wand die höchste 15 M. messende Terrasse und zugleich das Ganze abschloss. Die Stufen aber wurden von dreizehn starken Mauern gebildet, von welchen immer die nächstfolgende höher als die vorausgehende war, zwölf schmale Corridore zwischen sich lassend, deren übereinanderfolgende Bedeckung von Steinbalken, von Schilf und Bitumen, von gebrannten Ziegeln und Bleiplatten die Erdaufschüttung wie die grössten Bäume tragen konnte. Im höchsten Corridor aber besorgten Pumpwerke aus dem Euphrat das nöthige Wasser.

Die Terrassenruine von Mudschelibeh oder Babil, von den Arabern jetzt als Schauplatz der Strafe von gefallenen Engeln gemieden, gibt nicht einmal darüber Aufschluss, ob sie zu einem Cult- oder Palastbau gehört habe. Am wahrscheinlichsten ist sie der Rest der grossen Belusgrabpyramide, welche wir uns in der Art der noch zu besprechenden

Stufenpyramide von Nimrud vorzustellen haben, die aber schon von Xerxes II zerstört und dann durch den Backsteinbezug für die Städte Selencia und Ktesiphon bis auf die unterste Terrasse abgetragen wurde.

Weit bemerkenswerther aber, wenn auch jetzt nur noch in unscheinbaren Resten erhalten, müssen die gewaltigen Uferbauten der chaldäischen Könige genannt werden, welche die Existenzbedingung Untermesopotamiens bildeten. Die Vernachlässigung dieser unschätzbaren Werke, wie der Schleussen und Bewässerungscanäle hat aus dem Lande, welches nach Herodot das fruchtbarste war das er kannte, und zweihundert- bis dreihundertfältigen Ernteertrag lieferte, einen pesthauchenden und entvölkerten Sumpf gemacht. Auch von Brücken finden sich Spuren; ob aber der Tunnel der Semiramis, von dem Diodor spricht, der Wirklichkeit oder der Fabel angehört, wird schwer zu entscheiden sein. Das letztere wird wohl der Fall sein mit den drei- bis vierstöckigen Häusern nach Herodot, welche in dem unabsehbar weitgedehnten Babylon ohne Grund und in den heutigen Grossstädten des Orients ohne Analogie sind, abgesehen von den Materialverhältnissen Mesopotamiens, welche bei hohen Bauten ganz unbenutzbar massige Erdgeschosse erfordert hätten.

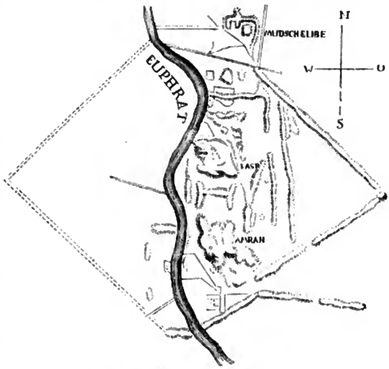


Fig. 39. Plan von Babylon nach Rich.

Die beschriebenen Reste Babylons sind, wenn auch erst in neuerer Zeit genauer untersucht, doch schon seit Langem bekannt. Bereits Benjamin von Tudela spricht von Birs-Nimrud als dem biblischen Thurm von Babel und diese Tradition hat sich bis auf unser Jahrhundert herab fortgepflanzt. Auch die Palastruinen von Babylon wurden von jeher als solche erkannt, so dass auch die eine den Namen Babel, die andere den Namen Kasr (Palast) stets trug. Ganz anders verhält es sich mit dem

anderen Auge Mesopotamiens, der nicht minder berühmten Hauptstadt des oberen Stromlandes oder **Assyriens**, nemlich mit **Ninive**.

Es hatte zwar schon zu Anfang dieses Jahrhunderts Carsten Niebuhr die Vermuthung ausgesprochen, dass in den Hügeln dem jetzigen Mosul gegenüber, jenseits des Tigris, das Grab Ninive's zu suchen sei, doch hatte selbst der thätige Rich, der den unfruchtbaren Resten von Babylon so grossen Fleiss widmete, der Sache keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt. Ninive war verschollen und existirte nur im Buche Jonas und in der Sage von dem angeblichen Weichling Sardanapal. Da fasste endlich ein verdienstvoller englischer Reisender, der jetzt auch als Staatsmann vielgenannte A. H. Layard bei zweimaligem Aufenthalt zu Mosul in den Jahren 1840 und 1842 die Sache ernster ins Auge, und theilte namentlich dem damaligen französischen Consul P. E. Botta seine Gedanken mit. Dieser begann denn 1843 den Mosul zunächst gelegenen Schutthügel von Koyundschik durch Ausgrabung zu untersuchen, warf jedoch bald, durch die Bewohner, welche allmälig seine Absicht begriffen, aufmerksam gemacht, seine Thätigkeit mit grösserem Erfolge auf den 5 Stunden entfernten Schutthügel von Korsabad. Wenige Tage Arbeit führten dort bereits zur Entdeckung von alabasterbekleideten Wänden, und da begreiflicherweise das wunderbare Bildwerk, das sich den erstaunten Blicken darbot, zu verdoppelter Thätigkeit reizte, waren bald einzelne Säle blossgelegt und, nachdem die französische Regierung das ganze Dorf Korsabad gekauft und Botta in V. Place einen nicht minder thätigen Nachfolger gefunden hatte, ein ganzer Palast, der vom eigenen Schutte hügelartig bedeckt nun wieder aus seinem fast dreitausendjährigen Grabe erstand.

Im Jahre 1845 hatte endlich der ebenso unternehmende als geistvolle Layard durch den damaligen Gesandten von Constantinopel Sir Stratford Canning die nöthigen Mittel erlangt, auch die Flagge Englands zur Betheiligung an dem vielversprechenden Unternehmen heranzuziehen. Er wandte sich zunächst nach Nimrud, einen Ruinenhügel fast eine Tagereise südlich von Mosul, welcher schon seinem Umfange nach das Bedeutendste versprach. Die grossartige Platform daselbst trug eine Reihe von Palästen von welchen einige nach mehrjähriger Arbeit theils aufgedeckt, theils für das britische Museum ausgebeutet wurden. Auch Koyundschik ward in Angriff genommen, und ein grossartiger Palast eröffnet, mit geringerem Erfolge die Ruinenhügel von Kileh Schergat und andere. Bis nach Arban am Kabur und nach Serui an einem Nebenflusse des oberen Euphrat liessen sich gleichartige Reste ninivitischer Herkunft nachweisen.

Dass Koyundschik und Nebby Junes (so genannt nach einer muhammedanischen Kapelle des Propheten Jonas auf dem letzteren Hügel, welche zugleich die Lage von Ninive traditionell bezeichnet) Paläste der Hauptstadt selbst repräsentiren, ist zweifellos. Die Inschriften von Koyundschik zeigen die Legenden von Sennaherib, Sargons Sohn, der den ninivitischen Thron um 700 v. Chr. innehatte und sonach den grossartigen Palast nicht zu lange vor der Zerstörung der gewaltigen Stadt erbaute. Nebby Junes entzog sich als geweihte Stätte der Nachforschung. Die Mauerlinie, noch jetzt in der Hügelkette erkennbar, welche der beifolgende Plan (Fig. 40) zeigt, kann sowenig die Stadt umschlossen haben, wie die quadratische Ummauerung Babylons nach den vorhandenen Resten der hyperbolischen Mauer Herodots entsprach. Es ist daher anzunehmen, dass hier wie dort nur die City mit den Palästen befestigt war, und dass die übrige offene Stadt sich vorstadtähnlich anschloss und sich zwanglos in den Gärten und Dattelhainen der Ebene verlor,



Fig. 40. Plan von Niniveh.

wie diess noch jetzt bei den Hauptstädten des Orients der Fall zu sein pflegt. Der Palast von Korsabad, von König Sargon um 720 v. Chr. gebaut, gehörte nach den dort gefundenen Inschriften zu einer besonderen Stadt, Kisir Sargon (Sargonsstadt), von welcher sich auch die Stadtmauern nachweisen liessen; doch mag auch diese, ähnlich wie Borsippa an Babylon, an die äussersten Ausläufe der Vorstädte von Ninive gegränzt haben. Die Ruinenstätte von Nimrud wird mit Calah identificirt, und muss als Residenz wohl gleichen Rang mit der Hauptstadt selbst gehabt haben, wie die Ausdehnung der Palastterrasse und

die Zahl und Pracht der Paläste auf derselben beweisen, worunter namentlich der älteste den man überhaupt kennt, nemlich der Nordwestpalast, wahrscheinlich von Aschurakbal (Sardanapal I) nach 900 v. Chr. und auch der jüngste, von Essarhaddon Sennaherib's Sohn um 680 erbaut, sich befinden. Auch diese Residenz stand mit einer Stadt in Verbindung, deren Mauern in der Kette von Schutthügeln noch sicher nachweisbar sind. Wie aber Nimrud mit Calah, so werden die Ruinen von Kileh Schergat mit Aschur identificirt.

Schon aus dem angeführten Ruinenmaterial geht hervor, dass sich in Assyrien der Palastbau entschieden in erste Linie stellt. Wie in Aegypten das hierarchische, so war in Assyrien das despotische Element vorherrschend, und es drängt sich daher naturgemäss dort der Tempel, hier der Palast in den Vordergrund, während sich in Chaldäa die beiden Elemente, und darum auch die beiden monumentalen Gattungen ungefähr die Wage hielten. Im Uebrigen ist die Verwandtschaft der chaldäischen und assyrischen Werke ungemein gross, und ihre Unterschiede beruhen hauptsächlich in dem Vortheile, in welchem sich Obermesopotamien dem unteren Tieflande gegenüber hinsichtlich des Materials befand. Es stellte zwar seine Terrassen ebenso wie Chaldäa in luftgetrockneten Ziegeln und in eingestampfter Erde massiv her, allein die benachbarten Gebirge lieferten Bruchstein genug, um die Masse in Quaderbau verkleiden zu können. Dieser findet sich z. B. an der Terrasse des Sargonspalastes wie an der Substruction der Terrassenpyramide von Nimrud in exactester Ausführung, an den Stadtmauern von Kisir-Sargon dagegen in einer Art von kyklopischer Fügung. Ebenso ist von den aus gleichem Backsteinmaterial hergestellten Wänden die chaldäische Bekleidung mit bunt glasirten Ziegeln und Stuckmalereien auf die oberen Theile zurückgedrängt, während die untere Hälfte mit sculpirten Alabasterplatten verschalt und geschützt wird. Es verliert sonach das Aeussere sein ziegelartiges Ansehen und gewinnt durch die Verkleidung einen weit monumentaleren und statt des lediglich buntfarbigen einen mehr plastischen Charakter.

Legen wir nun unserer Betrachtung des assyrischen Palastbaues die Königsburg von Kisir-Sargon (Korsabad) zu Grunde, welche durch ihre Isolirung wie durch ihren klaren Plan das beste Verständniss dieser Anlagen ermöglicht (Fig. 41). Die Platform besteht aus zwei Abtheilungen: die eine breitere befindet sich innerhalb der Stadtmauerlinie (P) während die andere über dieselbe vorspringt. Eine zweiflügelige Treppe (A) führt zum Hauptportal (B), welches durch gigantische Stiere mit Menschenhäuptern und Fittichen geschmückt war, und zwar nicht blos

am Durchgange selbst, wie bei allen Haupteingängen, sondern auch an den Wänden der äusseren und inneren Fronte. Diese zu dem Charakteristischesten der assyrischen Kunst gehörend, werden in dem Abschnitte über die Plastik noch näher beschrieben werden. Das dreithorige Hauptportal mündete in den ersten und grössten Hof (C), an

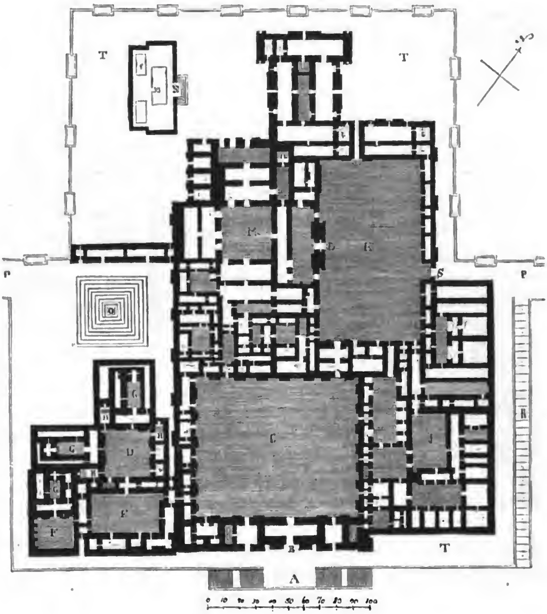


Fig. 41. Plan des Palastes von Kisir-Sargon (Korsabad).

dessen linker Seite nur ein enger Eingang zu dem um sechs kleinere Höfe gruppirten Harem (D—H) führte, während sich zur Rechten die ausgedehnten Wirthschaftsräume (J) mit acht Höfen und zahlreichen Gemächern, Magazinen, Küchen, Kellern, Stallungen u. drgl. anlehnten. An die vierte dem Portal gegenüberliegende Seite stiess das

Serail (die eigentliche Königswohnung (M) und der Saalbau des Palastes) an, jedoch so, dass es sich in seiner Fronte nicht dem genannten Hofe (C) zuwendete, von welchem aus mehr untergeordnete Eingänge zu dem Königsbau führten, sondern sich in seiner Hauptansicht nach einem zweiten Hofe (K) entwickelte, der als der Serailhof im engeren Sinne bezeichnet werden kann. Zu diesem führt auch an dem rechten Flügel der inneren Terrasse ein besonderer rampenartiger Aufgang (R), geeignet den König auch zu Wagen wie in der Sänfte und zwar unter Vermeidung des Vorhofs (C) und der Wirthschaftsräume (J), in seine Wohnung gelangen zu lassen. Die Stadtmauerlinie (P) aber machte es unmöglich den Zugang zum Palasthofe in der Mitte anzubringen, was indess in der ganzen Anlage nur selten erreicht und selbst da nicht durchgreifend angestrebt erscheint, wo keine ersichtlichen Hindernisse entgegenstanden.

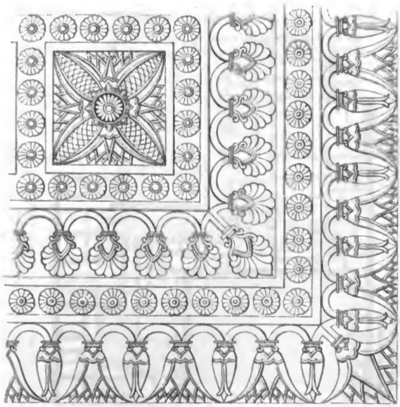


Fig. 42. Ornament vom Fussboden des Nordpalastes von Koyundschik.

Der Wohnbau des Königs, durch ein dreithüriges Prachtthor (L) vom Serailhofe aus zugänglich, entfaltet wenigstens bis zu einem gewissen Grade Regelmässigkeit in der Anlage. Die Säle gruppiren sich so um den kleineren Hof (M), dass an den drei Seiten mit Ausschluss der Eingangseite je zwei oblonge Räume von einer jeder Hofseite entsprechenden Länge sich anlegen. Zur Linken aber führen diese zu einem ziemlich wirren Wohncomplexe, in welchem wir uns Bäder, Schlafgemächer, Räume für den unmittelbaren Hofdienst und vielleicht für jeweilige Favoritinen vorzustellen haben, während zur Rechten ein besonderer Flügelbau ansetzte, welcher für sich von ziemlich regelmässiger Disposition fast bis an den äussersten Rand der Terrasse vorsprang und dadurch diese (T) in einen nördlichen und einen west-

lichen Hof zerlegte. Dieser Flügelbau scheint der prächtigste des Ganzen gewesen zu sein und ist daher wohl als der Repräsentationstheil des Palastes zu bezeichnen. Waren alle Wände des Serailbaues in ihrem unteren Theile mit sculpirtem Alabaster bedeckt, so erscheint hier dieser Schmuck am glänzendsten. Besonders im ersten nordöstlichen Saale, den man als den Audienzsaal bezeichnen könnte, sind die 35:10 M. in Länge und Breite messenden Wände mit fortlaufenden Scenen geschmückt, welche Huldigungen und Aufführung wie Bestrafung von Gefangenen darstellen, während in den übrigen Sälen wie im Zwischenhofe die Reliefs, durch einen Keilinschriftstreifen in zwei Hälften getheilt, bedeutend an Dimensionen und künstlerischer Bedeutung, wenn auch nicht an sachlichem Interesse verlieren, indem sie gerade hier mit umfänglichen Inschriften verbunden einen förmlich chronikenartigen Charakter annehmen.

Durchschritt man diesen Saalbau so gelangte man zur geräumigen westlichen Terrassenecke, die durch deutliche Tempelreste (N) die Bezeichnung Tempelhof rechtfertigen dürfte. Die Gestalt des Tempels oder der Palastkapelle selbst ist aus den zu dürftigen Resten nicht zu reconstruiren, für die Veranschaulichung der assyrischen Tempelformen im Allgemeinen aber werden unten andere Hülfsmittel beigezogen werden. Doch ist die aus ungebrannten Ziegeln massiv hergestellte niedrige Tempelterrasse noch grossentheils erhalten nebst Stücken der Bekleidung aus schwarzem Basalt mit einer Bekrönung aus grauem Kalkstein, die durch Rundstab und Hohlkehle an die Gesimsform der ägyptischen Architektur erinnert (Fig. 43). Auch die im Schutt gefundenen Bekleidungs-Reliefs der Wände weichen dadurch von den übrigen ab, dass sie gleichfalls in schwarzem Basalt hergestellt sind, und somit auf ein dunkles und farbloses Aussehen des ganzen Tempels im Gegensatz zu dem farbenstrahlenden Palaste schliessen lassen. Bemerkenswerth ist noch eine kleine Terrassenpyramide (O), etwa 40 M. im Gevierte messend, von welcher noch vier Stufen in weisser, schwarzer, gelbrother und blauer Emailziegelverkleidung erhalten sind, die der Borsippapyramide analog auf noch drei weitere Stufen in rother, silber- und goldfarbiger Bekleidung schliesen lassen. Die Platform, welche nur wenig über 10 M. im Gevierte gemessen haben kann, enthielt entweder nur einen Altar oder eine kleine Cella von etwa 6 M. Tiefe. Der Aufgang zu der

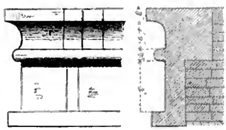


Fig. 43. Gesimse der Tempelsubstruction von Korsabad.

gegen 40 M. hohen Pyramide war durch eine in rechteckiger Spirale von Stufe zu Stufe ringsum sich aufwärts ziehende Rampe hergestellt.

Alle bisher aufgedeckten Paläste zeigen grosse Freiheit und somit auch grosse Verschiedenheiten in ihrer Anlage. So beispielweise der Plan des Nordwestpalastes von Nimrud (vgl. Fig. 44) und des Essarhaddonpalastes ebendaselbst, wie der des Sennaheribpalastes von Koyundschik. Sie sind sich jedoch alle darin gleich, dass die meist in Thon eingestampften, seltener aus Backstein hergestellten dicken Wände der Säle in ihrer unteren Hälfte mit Alabasterplatten verschalt, inder oberen mit buntglasirten Ziegeln oder mit Stuckmalereien geschmückt waren, und dass alle grösseren Räume corridorartig oblong sind, während die kleineren auch quadratisch sind und gewöhnlich nur weissen Verputz mit schwarzem Sockel zeigen.

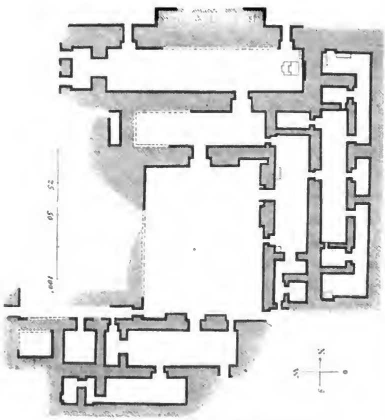


Fig. 44. Grundriss des Nordwestpalastes von Nimrud.

Es frägt sich nun, wie zwei Dinge an den assyrischen Palastbauten, worüber die Ruinen selbst keinen oder wenig directen Aufschluss geben, hergestellt waren, nemlich die Beleuchtung und die Bedeckung. Keine Wand, selbst nicht die höchsterhaltene welche bis zu 9′ reicht, hat auch nur die geringste Spur eines Fensters gezeigt. Es hat deshalb nicht an Erklärern gefehlt, welche die Behauptung aufgestellt haben, die Beleuchtung sei nur durch die Portale vermittelt worden, und es habe keine andere Lichtzufuhr gegeben. Der Plan des Sargonpalastes von Korsabad lässt allerdings diese Annahme denkbar erscheinen, wenigstens für die Königsgemächer, welche entweder unmittelbar von offenen Höfen aus und zwar durch mehrere Thüren zugänglich oder bis auf wenige Ausnahmen durch die Vorsäle aus sofort erreichbar und somit

auch durch die Thüren noch leidlich erleuchtet waren. Man betrachte aber den Plan des Nordwestpalastes von Nimrud (Fig. 44) in seinen östlichen Gemächern, und man wird sofort erkennen, dass zwei Zugänge (von welchen überdiess der eine klein) von einem nicht zu grossen Hofe aus zu zwölf Sälen und Gemächern, die noch dazu unvortheilhaft gelagert und gebrochen sind, führend unmöglich auch nur das schwächste Dämmerlicht in die innersten Gemächer besorgen könnten. Ist es aber überhaupt ein müssiges Beginnen, der cultivirten Menschheit das Bedürfniss nach Licht und Luft in ihren Wohnräumen absprechen zu wollen, so wird diess noch unhaltbarer durch die Pracht in Plastik und Malerei, mit welcher diese Gemächer wohl kaum für Finsterniss oder ewiges Lampenlicht ausgestattet waren. Die namhaftesten Forscher neigen sich daher der Ansicht zu, Licht und Luft sei durch hypäthrale Ausschnitte in der Decke beschafft worden. Allein auch diese überhaupt bedenkliche und für Wohnräume doppelt unpraktische Einrichtung halte ich nicht für wahrscheinlich, da in den Pavimenten, die nur zum geringsten Theil in Steinplatten (Fig. 42) und zumeist lediglich in Backstein bestanden und so der raschen Zerstörung durch die furchtbaren Regengüsse Mesopotamiens ausgesetzt gewesen wären, sich keinerlei Vorrichtung zur Ableitung des einfallenden Regenwassers fand. Dagegen sind durch den Bestand der Ruinen, die nirgends in voller Saalhöhe erhalten sind, Lichtöffnungen im oberen Theil der Wände keineswegs ausgeschlossen, wenn auch nicht vollkommen sicher zu entscheiden ist, welcher Gestalt dieselben gewesen seien. Fenster im eigentlichen Sinne, d. h. Ausschnitte in der Wand, sind weniger annehmbar, wie Lichtöffnungen, welche durch eine Reihe von pfeilerartigen Stützen gebildet sind. Zwischen diesen, oder auch statt dieser darf man auch Säulchen vermuthen, wie aus einer Reliefdarstellung von Koyundschik zu entnehmen ist, von welcher beistehende Abbildung (Fig. 45) eine Vorstellung gibt, und die überhaupt als ein Beweis für die beschriebene Beleuchtungsart gelten kann. So hatte Licht und Luft reichlichen Zutritt, ohne die innerhalb Weilenden zu belästigen, die hohe Lage unmittelbar unter den etwas vorspringenden Dächern verhinderte auch das Hereinschlagen des

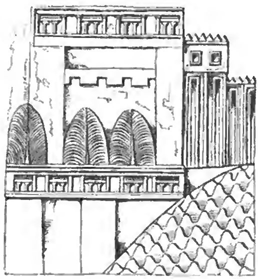


Fig. 45. Relief von Koyundschik.

Regens, während sie anderseits vor Hereinsehen und Hereinklettern den Schutz gewährte, wie man ihn in gleicher Weise noch heutzutage im Orient vorzugsweise für die Harems sucht und findet.

Meiner Ansicht nach hat auch bei diesen die Lichtöffnungen bildenden Stützen der Säulenbau seine an den assyrischen Palästen einzige Verwendung gefunden, denn wenn Säulen im gewöhnlichen Sinne als deckenstützende oder gebälktragende Glieder innen oder aussen selbstständig verwendet worden wären, so müsste doch eine Spur davon übrig sein, da deren Material kaum vergänglicher hätte sein können als das der erhaltenen Ziegelwände, und anderseits müsste auch die ganze Anlage im Plane ihr Dasein verrathen. Allein gerade umgekehrt zeigt jeder grössere Raum deutlich die Unmöglichkeit von Säulenstellungen im Inneren, indem jeder unverhältnissmässig schmal und lang erscheint,

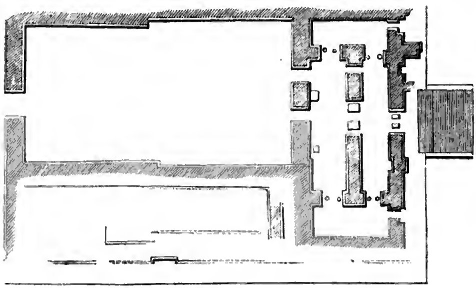


Fig. 46. Grundriss des Palastes des Essarhaddon zu Nimrud.

um dadurch die Bedeckung ohne Nachhülfe von Zwischenstützen zu ermöglichen. Es war durch diese Corridor-Form der Saalräume so viel Schönheit und Zweckmässigkeit aufgeopfert, dass wir uns diese Erscheinung nur als eine structiv bedingte erklären können. Diess wird besonders klar an dem Hauptsaal des Essarhaddonpalastes zu Nimrud (vgl. Fig. 46), bei welchem grössere Breite angestrebt ist, als sie die Länge der verfügbaren Deckbalken der Horizontaldecke erlaubte. Denn hier findet sich eine spinaartige Zwischenwand der Länge nach hineingesetzt, offenbar nur um die Deckung durch dieses subsidiäre Auflager zu ermöglichen; ein Hülfsmittel so störender und die Einheit und Wirkung des Saales dergestalt vernichtender Art, dass man unmöglich dazu hätte greifen können, wenn das raumöffnende Element des Säulenbaues schon in der dazu nöthigen Selbstständigkeit in Uebung gewesen wäre.

Die Gestalt der Oberwand- und Fenster-Säulchen lässt sich aus Reliefs annähernd bestimmen. Die Schäfte waren cylindrisch und wahrscheinlich ohne Cannelur, dagegen mit An- und Ablauf oder wenigstens einem vortretenden Leisten an den beiden Enden versehen. Die Basen bestanden lediglich aus einem hohen Torus oder Pfühl, der manchmal oben kissenartig eingedrückt und auf den Rücken eines schreitenden Löwen gelegt erscheint (vgl. Fig. 47). Von den Capitälen war die gebräuchlichste Form eine eigenthümliche Zusammensetzung von zwei Volutengliedern, die an ein verdoppeltes ionisches Capitäl erinnert, mit einer echinusartigen doppelten Rundstabunterlage und einer zweimal gestuften Deckplatte über den Voluten. Ich bezweifle nicht, dass in diesem Capitäl das Motiv des ionischen zu suchen sei, wenn auch aus den Reliefs nicht zu erkennen ist, ob den Voluten auch eine Polsterseite entsprach, oder ob die Voluten wie bei sonst veränderter Art an den persischen Capitälen auf den vier Seiten angebracht gewesen seien. Die Form der Voluten selbst wird noch mehr gesichert durch einen Tisch auf einem Relief von Koyundschik (Brit. Mus. Koyunjik-Coll. n⁰3), auf welchem deutlich zwei Volutenglieder übereinander gesetzt erscheinen, wie den Verfasser eine genaue Prüfung desselben im Original belehrte, welches keineswegs die Rosetten im oberen Gliede statt der Voluten zeigt, die Layard's Zeichnung, Discoveries p. 444 (vgl. Fig. 48), fälschlich bringt. Andere Capitälformen zeigen mehr äusserliches Zierwerk, wenigstens belehrt die kümmerliche

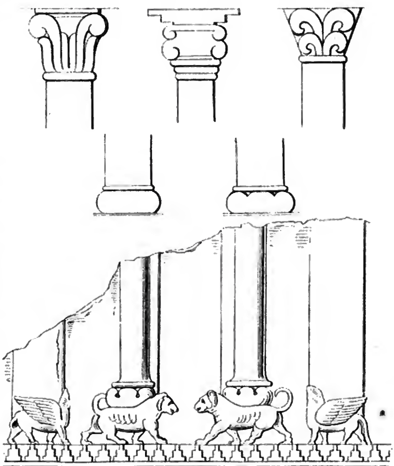


Fig. 47. Verschiedene Capitäl- und Basenformen nach assyrischen Reliefs.

Reliefbildung noch weniger über die organische Durchbildung der Formen.

Da aber diese Säulen in der obenangegebenen Weise nur eine untergeordnete Anwendung fanden, so war die Form der meisten Räume abhängig von dem mangelhaften Holzmateriale der Deckung und musste folglich in vieler Beziehung hinter den Anforderungen einer monumentalen Architektur zurückbleiben. Wie Decke und Dach im Einzelnen ausgeführt waren, lässt sich nur vermuthen. Jedenfalls lagen die Deckbalken so, dass eine möglichst geringe Länge derselben genügte. um bei nicht zu grosser Spannung jeder Senkung in der Mitte, wozu die Palmstämme so geneigt sind, und der verderblichen Sammlung des Regenwassers in der sich dadurch bildenden Mulde vorzubeugen. Ich kann auch ferner nicht glauben, dass man mit der unmittelbar auf die Decke gelegten Dachung nicht darnach gestrebt haben sollte, derselben zur Erleichterung des Wasserablaufes irgend eine leichte Neigung zu geben, welche indess die horizontale Erscheinung des Daches selbst kaum alterirt haben dürfte. Wie die Dachplatform hergestellt war, und ob wirklich auf den Deckbalken eine Thonlage aufgetragen und eingestampft wurde, wie vermuthet worden ist, wissen wir nicht. Die äussere Auszierung von Decke und Dach (Gebälk) endlich bestand wahrscheinlich in bemalter Holzverschalung mit Ornamenten der Art, wie sie das Pavimentstück (Fig. 42) zeigt, und theilte sich wie das ägyptische Gebälk nur in zwei Glieder, weil für ein drittes der innere Grund in der zu einem Ganzen verschmolzenen Decken- und Dachbildung fehlt. Die Reliefdarstellungen von Gebäuden lassen indess vermuthen, dass eine Art von gestuftem Zinnenkranz den Rand bekrönte.

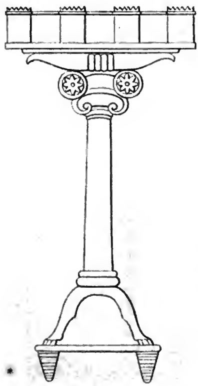


Fig. 48. Tisch von einem assyr. Relief.

Wie aber die Säulen den Assyrern zwar bekannt, aber nicht in wahrhaft zweckmässiger raumerweiternder Weise gebraucht worden waren, so scheint es auch mit dem Wölben der Fall gewesen zu sein. Denn nach Ausweis der Ruinen waren die Palastterrassen von gewölbten Canälen durchzogen und wenn diess namentlich unter dem ältestbekannten assyrischen Bauwerke, dem Nordwestpalast von Nimrud (Fig. 49), der

Fall ist, so muss die Wölbung von Canälen wenigstens eben so alt sein, wie der Palast. Ob die Assyrer die Erfinder des Wölbens seien, wird nicht zu sichern sein, jedenfalls kennen wir kein früheres Product dieser Technik wie das genannte. Und nicht blos rundbogige Tonnengewölbe wurden für solche Canäle angewandt, auch ein spitzbogiges erscheint an derselben Terrasse von Nimrud unter dem etwas jüngeren Südostpalaste, freilich im Bogenschluss noch etwas unentwickelt, doch in der Hauptsache nach dem Principe des gothischen Spitzbogens aufgeführt (Fig. 50), und es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Bogenform von Mesopotamien aus in ununterbrochener Tradition an die Araber gelangte und von diesen nach Europa gebracht wurde, wo sie, den romani-



Fig. 49. Canalmundung unter dem Nordwestpalaste von Nimrud



Fig. 50. Canal unter dem Südostpalaste von Nimrud.

schen Rundbogen umformend, den Anstoss zur Gothik gab. Die Backsteine solcher Canalgewölbe zeigen sogar den keilförmigen Schnitt, wie er bei uns nur dem Bruchstein gegeben zu werden pflegt, indem man sich jetzt bei Backsteingewölben begnügt die Rundung durch keilförmige Mörtellagen zu erzielen.

So vollendet aber die Technik des Rundbogens an den gewölbten Canälen erscheint, so scheint man doch die Anwendung desselben bei grosser Spannweite gescheut zu haben. Man beschränkte sich daher auf gewölbte Thore, wie sie zahlreiche Reliefs neben horizontalegedeckten

anschaulich machen. In der That fanden sich auch noch in der Mauerlinie von Kisir-Sargon, der in die Palastruine von Korsabad sich anschliessenden Stadt, deutliche Reste eines in Tonnenform gewölbten Stadtthores, wo der 4,5 M. breite Bogen auf dem Rücken der geflügelten Monstra, die wir als die Thürwächter aller bedeutenden Eingänge bereits kennen gelernt haben, aufsetzte. Einen gewölbten Corridor von etwas geringerer Spannweite werden wir noch bei der Tempelpyramide von Nimrud finden. Unter den zahlreichen Gemächern jedoch zeigten nur einige kleinere deutliche Spuren einer Wölbung, und noch weniger erscheint es wahrscheinlich, nach der Ansicht neuerer Forscher,

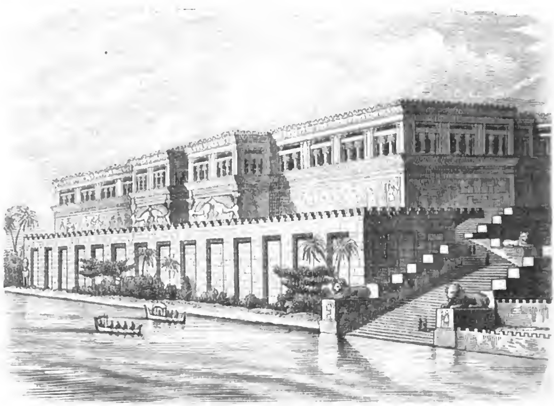


Fig. 51. Restaurationsversuch eines assyrischen Palastes.

die kleinen Räume mit Kuppeln aus gestampfter Erde, welche die übrige Horizontaldecke überragten, gedeckt anzunehmen.

Nach dieser Darlegung wird der Restauratiosversuch nicht weit von dem einst wirklich Vorhandenen abweichen, der unter Benutzung des Layard-Fergusson'schen (Sec. Series, Titelblatt) in obenstehender Figur (51) gegeben ist. Grossartig in den Linien, reich, ja überreich an plastischem und farbigem Schmuck, auf den massiven Wänden Säulengallerien tragend, welche leicht und luftig die Decke stützen, und in dieser Pracht auf eine ernste imposante Terrasse gehoben, befriedigt

der assyrische Palast in seiner äusseren Erscheinung mehr, wie der in sich gekehrte Tempel und Palastbau Aegyptens. Seiner Terrassenerhebung wegen bedarf er auch keineswegs jener fabelhaften Obergeschosse, welche die bisherigen Restaurationen über dem durch die Ruinen gesicherten Erdgeschosse aufzuthürmen beliebten, und zwar zumeist aus falscher Auffassung solcher Reliefs, welche wie alle primitive Kunst die mangelnde Perspective, das Hintereinander, durch das irreführende Uebereinander zu ersetzen suchen; die Ruinen haben auch keine grösseren Treppenanlagen gezeigt, welche allein zu der Annahme von Obergeschossen die Berechtigung gewähren würden. Die Räume des Erdgeschosses — der Palast des Sennaherib von Koyundschik lässt

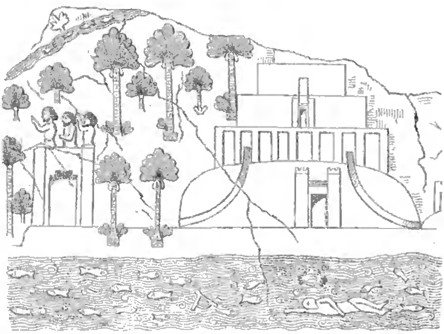


Fig. 52. Terrassenpyramide. Relief von Koyundschik. G. Rawlinson.

deren achtundsechzig, der Sargonspalast über zweihundert zählen — konnten ausreichen und die Erhebung der Terrassen mochte eine weitere durch Stockwerke minder wünschenswerth erscheinen lassen.

Wenn auch die assyrischen Paläste unsere Aufmerksamkeit überwiegend und an erster Stelle fesseln mussten, so bietet doch auch die sacrale Architektur des oberen Tigrislandes Reste genug, um eine annähernde Vorstellung zu gewähren. Freilich kennen wir nur solche Cultstätten, welche mit den Palästen in engster Verbindung standen, während wenigstens zur Zeit von Volksheiligthümern sich keine Spuren gefunden haben. Wären wir ohne alle Anhaltspunkte aus den Ruinen selbst, so müssten wir uns die Tempel so denken, wie wir sie in Me-

sopotamien gefunden haben, nemlich als Pyramidalterrassen mit etwas höherem unteren Geschosse (vgl. Fig. 38). Ein Relief von Koyundschik, leider im oberen Theile zerstört, liefert uns eine diess bestätigende Ansicht: einen drei- oder vierstufigen Terrassenbau auf einer Anhöhe, im unteren Geschoss ebenso wie die chaldäischen Werke der Art mit Lisenen geschmückt und einen doppelten Pylonbau zeigend (Fig. 52). Diesem überhaupt mesopotamischen Typus entsprechen auch die bedeutendsten Ueberreste der sacralen Architektur Assyriens, nemlich die eine Ecke der grossen Palastplatform einnehmende Terrassenpyramide von Nimrud, wie auch die mehr zerstörte von Kileh Schergat, welche zwar die Zeit in formlose Hügel verwandelt hat, ohne jedoch die im Schutt vergrabenen Spuren der ursprünglichen Gestalt ganz zu verwischen. Die erstere (die Ruinen von Kileh Schergat wurden noch nicht genauer untersucht) zeigte wenigstens in ihrem unteren Theil den Massivbau aus Ziegeln mit einer stattlichen Quadermauer verschalt. In der Linie des Palastterrassenniveaus aber fand sich ein Stollen ohne ursprünglichen Zugang, wie auch ohne Inhalt, über dessen Zweck nur

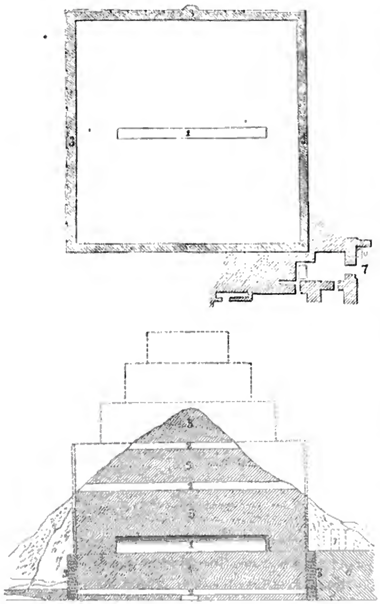


Fig. 53. Grundriss und Durchschnitt der Terrassenpyramide von Nimrud.
1) Gewolbter Corridor.
2) Moderne Stollen.
3) Aussenmauer aus Quadern.
5) Massivbau aus Ziegeln.
6) Palastterrasse.
7) Tempel.

Muthmassungen möglich sind, indess auch in architektonischer Beziehung interessant durch das musterhafte Backsteintonnengewölbe, das ihn bedeckt. Sonst bot die fast zur Hälfte zerstörte Ruine (Fig. 53) wenig Bemerkenswerthes, da fast die ganze Bekleidung, namentlich aber die Tempelcella verloren gegangen ist, welche sie ebenso wie die chaldäischen Terrassentempel bekrönt haben musste.

Ueber die Gestalt einer solchen Tempelcella aber belehren zwei Reliefs, von welchen freilich keines die Cella auf den Terrassenbau selbst gehoben zeigt, was aber auf diese selbst kaum von Einfluss ist. Es sind Antentempel, d. h. rechteckige Cellen, von welchen nur drei Seiten von Wänden gebildet werden, während an der offenen vierten zwei Säulen das Gebälk stützen. An der einen Darstellung laufen die Wände zu beiden Seiten der Säulen schmucklos aus, während sie an der andern in basenlose Pilaster mit einer den Säulencapitälen verwandten Krönung endigen. Das Gebälk erscheint wenig gegliedert und ladet von Anfang an in einer schrägen Linie aus, die Bekrönung wird durch einen gestuften Zinnenkranz gebildet, in welchem die mesopotamische Idee der Terrassenpyramide gleichsam ausklingt.

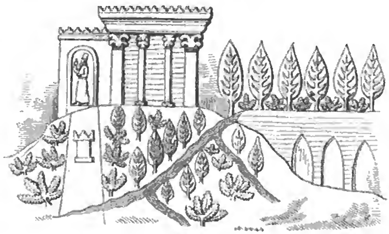


Fig. 54. Relief vom Nordpalast von Koyundschik.

Dass derartige Tempelcellen auch in der Ebene, vielleicht mitten in Seeen wie die verwandten phönikischen, auf natürlichen Erhöhungen, ja selbst am Fusse solcher vorkamen, lehren eben die beiden in Abbildung wiedergegebenen Reliefs (Fig. 32 zu Anfang dieses Abschnittes und Fig. 54), von welchen eines überdiess noch einen besonderen Anbau zur Linken zeigt.

Von der beschriebenen Art scheint auch der Palasttempel der Sargonsterrasse von Korsabad gewesen zu sein, von welcher schon oben die Rede gewesen ist. Bringen wir den Plan desselben, wie er Fig. 41 N ersichtlich ist, in Verbindung mit den obigen Reliefansichten, so dürfte der weitere Schluss nicht ungerechtfertigt sein, dass die Cella ihre Fronte an einer ihrer längeren Seiten hatte, und dass sie sich mit zwei kleineren Hintergebäuden zu einer Tempelgruppe verband, für welche vielleicht

das Relief von Koyundschik (Fig. 54) mit seinem einseitigen Nebenbau einige Analogie darbietet. Eine andere Tempelform mit Giebeldach und lanzenförmiger Akroterie giebt ein Relief von Korsabad (Fig. 67). Das Gebäude hat eine Gestalt, welche an einen missverstandenen hellenischen Tempel entfernt erinnert, und lässt sich structiv so wenig erklären, als es vielleicht dem Künstler selbst in dieser Beziehung verständlich war. Es bleibt daher möglich, dass diese Form



Fig. 55. Eingang einer der sog. Tempel von Nimrud.

fremdländisch und vielleicht eine Nachbildung eines Tempels im südlichen Kleinasien war.

Endlich erscheint auf der Terrasse von Nimrud noch eine besondere Art von Palastkapellen, bei welchen der Palastbau in der ganzen Form vorwiegt. Sie unterscheiden sich nemlich kaum anders von den Wohnräumen als durch die ausschliesslich mythologischen Darstellungen der Reliefs, durch Altäre und Weihegegenstände an den Eingängen (vgl. Fig. 55). Indess scheint mir die Vermuthung nahe liegend, dass

diese Räume mehr für Priesterwohnungen als für Tempel zu halten seien, besonders weil die zwei bekannten Anlagen der Art am Fusse des Terrassentempels von Nimrud lagen, und somit sich vorzüglich als Wohnung der Palastpriester eignen mussten.

Auch die Altarformen werden uns durch Reliefs (Fig. 32 und 54) klar. Sie sind meist rechteckig, der manchmal gefurchte Körper ruht auf einer Substruction, und trägt eine etwas vorspringende Altarplatte, welche mit einem gestuften Zinnenkranz umrändert ist. Dann fand sich ein förmlicher Tripod vor dem Fig. 55 abgebildeten Eingang zu dem einen der sog. Tempel von Nimrud; und endlich kommen auch einfüssige Feueraltäre auf Reliefs vor, eine Schale für Brandopfer auf der sonst schmucklosen concav geschweiften Stütze darstellend, welche jedoch weniger architektonischer Natur sind, wie auch die vermuthlich bronzenen Altartische mit drei oder vier Beinen nach Art der Stühle und Throne, die auf Reliefs verschiedentlich vorkommen.



Fig. 56. Obelisk von Nimrud.

Bedeutender als die Altäre sind die assyrischen Obeliske, welche gleichwohl die riesigen Wunder ägyptischer Granitbearbeitung und Mechanik keineswegs erreicht zu haben scheinen, aber immerhin die Idealform assyrischer Architektur so rein aussprechen wie die ägyptischen die der Baukunst am Nil. Ein kleines Exemplar der Art aus schwarzem Basalt 2,1 M. hoch und 0,6 M. (unten) breit, wurde in Nimrud entdeckt, und befindet sich jetzt im britischen Museum. Der sich schwach verjüngende Pfeiler ist mit einer Terrassenpyramide bekrönt, und gibt so im Kleinen die monumentale Hauptform des Tigrislandes ebenso wieder wie der ägyptische Obelisk die reine Pyramide. Die Bekrönung wie ein Theil des Schaftes sind mit Keilschriften bedeckt, ein grosser Theil ausserdem mit Reliefs, welche eine Huldigungsscene mit Aufführung der verschiedenartigsten Geschenke (Thiere) darstellen (Fig. 56).

So reich nach dem Dargestellten die wissenschaftlichen Ergebnisse hinsichtlich der Kenntniss der assyrischen Paläste, so dürftig sind sie in Bezug auf die Städte, welche im Vergleich mit den Königsburgen nur

sehr ärmlich gewesen sein können. Nur von den Mauern haben sich z. B. um Koyundschik, um Korsabad und um Nimrud Spuren erhalten, welche nach den Reliefs mit einem vorkragenden Wehrgang, mit viereckigen oder kreisförmigen Scharten, und mit dreieckigen oder rechteckig gestuften Zinnen zu denken sind. Kisir-Sargon (Korsabad) hat, wie bereits erwähnt worden, sogar die Reste eines rundbogigen mit geflügelten Löwen flankirten Stadtthores geliefert, welches in Viollet le Duc's Entretiens eine verständnissvolle Restauration gefunden hat. Von dem Inneren aber schienen die kleinen Schutthügel den unternehmenden Forschern, welche an den Palastterrassen fast unerschöpfliche Arbeit und Ausbeute vorfanden, bisher noch nicht der Inangriffnahme werth. In der That wird auch aller Privatbau, der kaum wie die

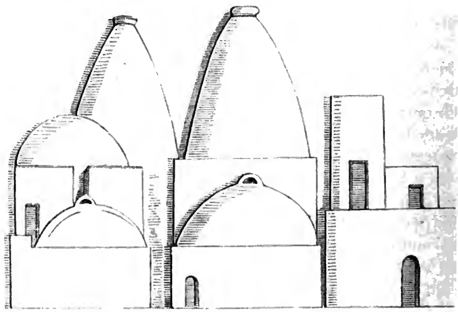


Fig. 57. Assyrische Wohngebaude. Relief von Koyundschik.

Konigszimmer mit sculpirtem Bruchstein bekleidet und dadurch den Jahrtausenden zu trotzen befähigt war, sich in einem Zustande der Zerstörung befinden, der wenig Aufschluss mehr über dessen Gestalt geben kann. Auch die Reliefs befriedigen in dieser Beziehung nicht völlig. Die meiste Anschaulichkeit besitzt noch ein Relief von Koyundschik (Fig. 57), welches Kuppelgebäude mit hemisphärischer und ovaler Wölbung, wie man sie noch heute in manchen Gegenden Syriens findet, deutlich erkennen lässt und selbst die Oeffnung und Vorrichtung für Licht und Luftzugang wie für Rauchabzug im Scheitel der Kuppeln zeigt. Einzelne Wohnungen wie sie wohl auch in Mauerringen vorkommen (vgl. Abb. 58), sind in Bezug auf ihre Construction räthselhaft, wenn sie nicht, wie das wenigstens einige Innenansichten vermuthen las-

sen, gar als Zelte zu erklären sind, wobei allerdings die Mauerringe als Lagerbefestigungen betrachtet werden müssten. Nicht mehr Werth als diese haben die fast planmässigen Darstellungen von ummauerten Städten, deren Häuser in offenbar conventioneller Form stets gleich wiederkehren, wie diess Figur 59 zeigt. Man muss sich hierbei an den topographischen Gebrauch des 17. und 18. Jahrh. unserer Zeitrechnung erinnern, wo für Weiler, Dorf und Stadt in ähnlicher Weise ein ungefähres Bild typisch gebraucht wurde, aus welchem aber ebensowenig eine specielle Vorstellung gewonnen werden könnte. Doch dürfen wir aus solchen Darstellungen entnehmen, dass die Mehrzahl der Häuser aus einem niedrigeren und einem höheren Theile bestanden, von welchen jeder seine besondere Platform hatte.

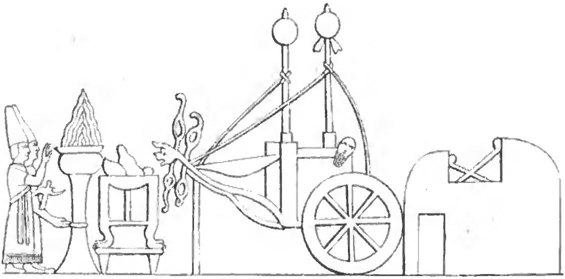


Fig. 58. Innenansicht von zeltartigen Wohnungen (Relief von Koyundschik).

War schon der Eindruck der ägyptischen Architektur wesentlich bedingt durch den reichen Bilderschmuck, mit dem die koilanaglyphe Malerei des Nillandes alle Wandflächen überzog und belebte, so erscheinen die Schwesterkünste an den Palastbauten des Euphrat- und Tigrislandes nicht blos als eine die Architektur untergeordnet hebende Zuthat, sondern sogar entschieden überwiegend. Ueberreich wie nirgend in der Welt war es gerade der plastische Schmuck, welcher die ninivitischen Backsteinwände, statt von diesen als den Trägern der Bekleidung gehalten zu sein, vielmehr umgekehrt stützte und Jahrtausende hindurch als schützende Decke in so namhaften Resten erhielt. Plastik und zum Theil auch Malerei spielten deshalb in Mesopotamien eine noch bedeutendere Rolle, wie die Architektur.

Diess gilt allerdings noch nicht von den frühesten Zeiten des chal-

däischen Reiches, wo die Monumente, wie der Mondtempel von Ur (Mugeir), die Reste von Warka u. s. w. zeigen, wenn auch nicht der Malerei, so doch höchst wahrscheinlich alles Sculpturschmuckes bar gewesen zu sein scheinen. Denn schlichtfarbige Behandlung durch gleichartig glasirte Ziegel oder selbst Musterung durch abwechselnd gelegte in verschiedenen Farben behandelte Stücke, wie diess die altchaldäischen Ruinen zeigen, kann noch nicht ins Gebiet der Malerei gerechnet werden, von Plastik aber fanden sich in Altchaldäa überhaupt keine sichern Spuren. Die letztere konnte auch später in der neubabylonischen Periode im unteren Mesopotamien nicht gedeihen: denn die Entfernungen der mitten in der unabsehbaren Alluvion liegenden babylonischen Städte und namentlich der Hauptstadt selbst von allen Gebirgen und Stein-

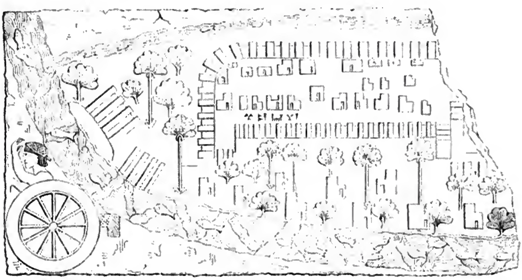


Fig. 59. Susa. Assyrisches Relief von Koyundschik.

brüchen war zu gross, als dass man zur Anwendung von Bruchstein für die Wandbekleidung und dadurch von selbst zur Plastik angeregt worden wäre. Von etwas grösseren Reliefarbeiten ist daher auch Layard aus den Ruinen von Babylon nur ein einziges Fragment zugekommen, und dieses ist (Niniveh and Babylon p. 508) den assyrischen so durchaus ähnlich, dass man es als ninivitische Arbeit betrachten müsste, wenn nicht der babylonische Charakter der Keilschrift auf demselben dagegen spräche. Ein kolossaler, auf einer menschlichen Figur stehender Löwe von schwarzem Basalt aber, den Reisenden seit einem Jahrhundert bekannt, liegt noch halb verschüttet an Ort und Stelle und würde auch von der Rundplastik Babylons eine Vorstellung geben, wenn er nicht so roh und unvollendet wäre, dass man es nicht einmal lohnend genug fand, ihn wegzunehmen und nach England bringen zu lassen. Zahl-

reichere Proben südmesopotamischer, d. h. babylonischer Plastik liefern die kleinen Cylinder von Syenit, Basalt, Achat, Carneol und anderem Gestein, gewöhnlich 0,03 M. in der Länge und etwas über 0,01 im Durchmesser messend, in der Axe durchlöchert, um entweder an eine Schnur gefädelt oder mit einem Metallstift durchzogen zu werden, welcher, an seinen beiden Enden durch einen Griff verbunden, den Cylinder über einen weichen Gegenstand (Wachs) walzen und so die ringsum vertieft eingeschnittenen Figuren als Siegel abdrucken liess. (Vgl. Fig. 60.) Wie gross auch der Unterschied zwischen dem Styl dieser Gemmen und dem des assyrischen Reliefs, der grundverschiedenen Intaglien- und Relieftechnik entsprechend, erscheint, so sind anderseits die babylonischen den assyrischen Cylindergemmen wieder so verwandt; dass gewöhnlich auch nur der Keilschriftcharakter oder manchmal auch der Gegenstand der Darstellung, wie bei Layard's kegelförmiger Gemme der Art, die auf der Unterfläche einen geflügelten Genius vor einem auf dem Altar stehenden Hahne (Gott Nergal?) zeigt, über die Heimat der Reliquie entscheidet, während viele in Ermangelung solcher Indizien gar nicht näher zu bestimmen sind, zumal auch der Fundort bei der leichten Transportabilität eines solchen Gegenstandes keinen sicheren Anhalt gewährt. Derartige kleine Gegenstände befinden sich bereits in vielen Museen und werden von den Bewohnern von Hillah noch jetzt besonders nach starken Regengüssen in den durch dieselben gerissenen Rinnen im Schutte aufgelesen.

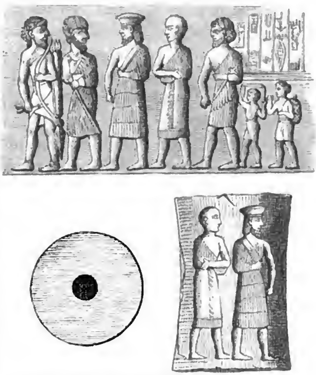


Fig. 60. Babylonischer Cylinder im Brit. Museum.

Für die Entbehrung monumental plastischen Schmuckes der wegen des mangelnden oder schwierig zu beschaffenden Materials nicht national werden konnte, mochte indess die Babylonier die frühzeitige Ausbildung einer anderen Technik entschädigen. Man blieb nemlich weder bei der trefflichen Ziegelbildung, auf welche der Lehmboden der chaldäischen Alluvion hinwies, noch bei der unverwüstlichen Fügung der-

selben in der obenbeschriebenen Art stehen, sondern sorgte auch für entsprechende Aussenseiten. Für die Wandflächen der Gemächer scheint vielfach Gypsanwurf angewandt und dieser Verputz bemalt gewesen zu sein, wie sich wenigstens, da natürlich für diess Verfahren sich keine Reste als Belege beibringen lassen, aus einigen Andeutungen in den Büchern der Propheten schliessen lässt; für das Aeussere aber, wo aus klimatischen Gründen diese Ausschmückungsart sich weniger empfahl, brachte man Bildwerk in der Glasur der nach aussen gewandten Ziegelflächen an. An Tempelterrassen geschah diess, wie bereits erwähnt worden ist, in der Art, dass man den Ziegeln jeder Terrasse auf der nach aussen zu wendenden Seite eine bestimmte für die ganze Terrasse gleiche Farbe gab; an den Palastmauern jedoch waren ganze Darstellungen so aus bunten Ziegeln zusammengesetzt, dass jeder einzelne, wie es scheint, in Rücksicht auf das Ganze gezeichnet und farbig glasirt war. Der Schmelz der Ziegel war, wie Fragmente zeigen, ziemlich dick, und die Glasurfarben: vorwiegend glänzend blau, roth, dunkelgelb, weiss und schwarz, haben sich vortrefflich erhalten. Ein französischer Reisender des vorigen Jahrhunderts, de Beauchamp, erzählt sogar, es sei im Hügel Mudschelibe (einem der Schutthügel der babylonischen Paläste) ein Gemach mit Wänden von glasirten Ziegeln entdeckt worden, welche unter anderem eine Kuh, Sonne und Mond darstellten. Wie ausgedehnt aber diese Emailmalerei war, erhellt aus dem Berichte Diodors, welcher eine grosse Jagddarstellung auf dem innersten Mauerring beschreibt und unter mancherlei Menschen und Thieren die Königin (Semiramis) hervorhebt, die zu Pferd einen Speer auf einen Panther wirft, während die Lanze ihres Gemahls einen Löwen durchbohrt, eine Darstellung, die wir uns im Allgemeinen nach Analogie der Jagddarstellungen auf ninivitischen Reliefs gegenwärtigen können.

Wesentlich anders, wie in der unteren Euphrat-Alluvion musste sich die Palastausschmückung im nördlichen Mesopotamien, in Assyrien, gestalten, wo die Ausläufer der Gebirge von allen Seiten der Stätte von Niniveh nahe kommen und guter Kalkstein, namentlich aber der schönste Alabaster allenthalben und selbst in der Ebene unter der niedrigen Alluvialschicht sich findet. Die lediglich farbige Behandlung der Wände in glasirten Ziegeln musste daher zurücktreten, um den besten Platz einer üppig-verschwenderischen Plastik zu räumen, welche alle Saal-Wände innen und aussen in ihrer unteren Hälfte mit Reliefdarstellungen so überwucherte, dass die erhaltenen seit zwanzig Jahren ausgegrabenen Reste allein der Forschung hinsichtlich des Styls wie der dargestellten Gegenstände fast unerschöpfliches Material darbieten. Die Bildnerei

hatte sich aber so sehr auf dieses weite decorative Gebiet concentrirt, dass sie sich selten an selbstständige Werke gewagt zu haben scheint. Rundbilder sind daher ausserordentlich selten und in vollständiger Erhaltung steht uns sogar nur mehr ein einziges, im sog. Tempel am Fusse der Terrassenpyramide von Nimrud gefunden und jetzt im brit. Museum bewahrt (Fig. 61), zu Gebote. Es ist aus hartem Kalkstein, misst 1 M. in



Fig. 61. Königsstatue aus Nimrud (Brit. Museum).

der Höhe und stellt einen König in Priestertracht dar. Der rundliche Kopf ist bis tief in die Stirne von reichem langem Haare bedeckt, welches ungescheitelt in gewellte Stränge gegliedert ist und in horizontalem Abschnitt in mehre dicht und völlig gleichmässig angeordnete Reihen spiralischer Löckchen endigt. Noch regulärer ist der stattliche Bart gebildet, welcher in dichten Locken üppig ansetzt, und dann in hori-

zontalen Abtheilungen abwechselnd seilartig gedrehte Stränge und Löckchenreihen zeigt, wie auch der Schnurbart seine Enden in stark markirte Spiralen rollt. Die grossen, entwas schräg aufwärts gestellten Augen sind ausdruckslos, weil zu wenig tief liegend, und werden durch die derbe striemenartige Umfassung nicht sonderlich gehoben, während die wulstigen an der Nasenwurzel zusammenstossenden und stark aufwärts gebogenen Brauen durch die Beeinträchtigung der Stirne dem Gesichte einen düster thierischen Ausdruck geben. Die stark gebogene semitische Nase ist breit und fleischig, wie das ganze Gesicht, welches Anlage zur Fettbildung, doch ohne Aufgedunsenheit verräth. Das wohlgebildete Ohr sitzt etwas niedriger als an ägyptischen Bildwerken und ist mit Ohrgehängen geschmückt. Der breite fleischige aber kurze Hals verschwindet an der Rückseite gänzlich unter der Lockenfülle, die runden Schultern lassen den Rücken breiter als die Brust erscheinen, fallen aber naturgemässer ab, wie an ägyptischen Sculpturen. Ein langes mehrfach befranstes Priestergewand, das selbst einen von den fleischigen Armen bis auf die Hand einhüllt, fallt, um den keineswegs schlanken Leib durch einen tauartigen Gürtel geschürzt, ohne alle Faltenbildung und Modellirung an der unteren Körperhälfte bis auf den Boden, so dass von den Füssen nur die Zehen sichtbar werden. Die rechte Hand hält ein lituusartiges, wohl auf den Cult bezügliches Instrument, die Linke den heiligen Stab. Wie die Arme so zeigen auch die Hände breite Musculatur und stumpfes Profil bei sehr kurzen Verhältnissen, die indess am ganzen Körper sich aufdrängen, wenn auch im Allgemeinen ausser der Schmalheit der Gestalt in der von dem Künstler, der nur im Relief geübt war, fast ganz unberücksichtigt gebliebenen Seitenansicht Wenig gegen die Naturrichtigkeit verstösst. Eine auf der Brust angebrachte Inschrift bezeichnet die Gestalt als den König Aschurakbal (Erbauer des Nordwestpalastes wie des sog. Tempels von Nimrud) »den Eroberer vom oberen Lande des Tigris bis zum Libanon und dem grossen Meere, der alle Länder vom Aufgange der Sonne bis zum Untergange derselben unter seine Gewalt gebracht.«

Eine eigenthümliche Uebergangsstellung zwischen Rund- und Reliefplastik nehmen die oben erwähnten Monstra (vgl. Fig. 62. 63) ein, welche als heilige Thürhüter alle grösseren Portale flankiren: meist geflügelte Stiere, seltener Löwen mit Menschenköpfen. Im Inneren der Durchgänge erscheinen sie im reinen Relief durchgeführt bis auf die thierohrigen Häupter, welche mit der königlichen oder göttlichen Tiara geschmückt über die Platte emporragen und fast völlig rund gearbeitet sind, in der Vorderansicht aber, abgesehen von dem Kopfe, auch in der

Brust und in den Vorderbeinen als Rundbilder erscheinen. Diese Verquickung von statuarischer und Reliefbildung hat aber zur Folge, dass erstlich diese Thiere in der Regel fünfbeinig werden, indem die Reliefseite vier Beine erfordert, während die Fronte ausser dem vorgesetzten Vorderbein der Reliefdarstellung noch ein zweites beigesetzt erhalten muss, um nicht einbeinig zu erscheinen; ferner dass sich die Monstra im Relief schreitend, in der Vorderansicht aber stehend darstellen. Diese Cherubim, wie wir nach den Commentatoren der Bibel solche Gestalten, »die einen menschlichen Kopf, den Körper eines Löwen oder Stieres, die Flügel eines Adlers hatten«, nennen dürfen, mit ihren imposanten Götterköpfen, gehörnten Tiaren, langem gelockten Haupt- und Barthaar und strengen Zügen, mit den ebenfalls in reichen Löckchen gereihten Haaren an Brust, Unterleib und Schwanzende, den gewaltigen wenig geschwun-

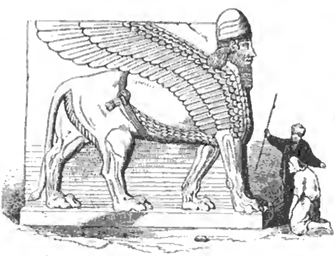


Fig. 62. Geflügelter Löwe von Nimrud. (Brit. Mus.)



Fig. 63. Geflügelter Stier von Nimrud. (Brit. Mus.)

genen Fittichen und den hartsehnigen Beinen gehören zu den charakteristischesten Erscheinungen der ninivitischen Sculptur. Vollkommene Löwen aber, die ausnahmsweise statt dieser Cherubim vorkommen, zeugen von solchem Naturverständniss und von so geschickter Stylisirung, dass sie ebenfalls wie die sphingenartigen Löwen Aegyptens zu den gelungensten plastischen Leistungen gerechnet werden dürfen (Fig. 64).

An diese Portalkolosse schliesst sich — den Reigen der massenhaften Wandbekleidungsreliefs eröffnend — häufig die bisher nicht genügend erklärte Darstellung des sogenannten Baumes des Lebens, eines in Bandgeflecht und Anthemien bis zu ornamentalem Spiel stylisirten Gewächses, vor welchem opfernde Gestalten oder geflügelte Genien manchmal mit Adlerkopf stehen, die in der einen Hand ein Henkelgefäss, in der andern

eine Art von Pinienzapfen, oder in der einen Hand eine Lotosblume oder eine Knute und im anderen Arm eine Gazelle oder einen herrlichen kleinen Löwen halten. Dann folgen die langen Huldigungsdarstellungen, welche zumeist die Wände der Höfe bedecken: der König empfängt dabei stehend den vortragerstattenden Vezier, der von einigen Kriegern gefolgt ist (Fig. 65); hinter dem Monarchen stehen Eunuchen, von welchen einer den Sonnenschirm, ein anderer den Fliegenwedel, ein dritter das Schweisstuch, ein vierter Trinkschalen, ein fünfter Henkelkrüge mit löwenrachenartig geformtem Boden zum Herausschöpfen des Weines aus den Mischkesseln, ein sechster einen Weinschlauch, zwei folgende

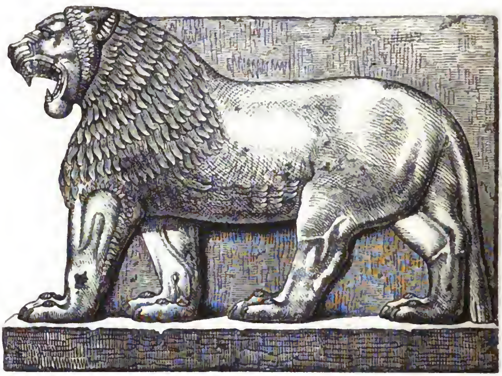


Fig. 64. Löwe von Nimrud. (Brit. Museum.)

eine grössere Schüssel mit Speisen sammt dem dazu gehörigen Gestell, ein anderer zwei Städtemodelle, die vielleicht als Speisebehälter zu erklären sind, zwei weitere einen Thron, die nächsten einen Tisch, die folgenden eine Bank, wieder andere einen Prachtwagen tragen, dessen Deichsel in einen Pferdekopf und dessen Querholz in Gazellenköpfe endigt, während die reiche Sitzlehne von menschlichen Gestalten und Pferden gestützt wird; zwei behelmte Soldaten bringen dann einen einfacheren Kriegswagen, während ein anderes Kriegerpaar vier Pferde herbeiführt. Eine andere Darstellung der Art zeigt den Aufzug von Geschenke bringenden Männern vor dem Könige, wobei einige Pferde

führen, andere in ganzen Reihen Blumen, die nächsten Früchte tragen, und zwar, wie deutlich erkennbar, Aepfel, Granatäpfel, Ananas, Trauben, Feigen u. s. w., während die folgenden Kuchen, Heuschrecken an Stäben aufgereiht, Hasen, Vögel u. s. w. darbringen.

In diesen Ceremonienreliefs sind die meist überlebensgrossen Gestalten bis ins feinste Detail durchgebildet. Schon in den Köpfen, über



Fig. 65. Relief von Khorsabad. (Louvre.)

welche zu dem schon oben bei Besprechung des Rundbildes Dargelegten wenig mehr hinzuzufügen ist, kömmt im Gegensatze zu der schlanken Zähigkeit des ägyptischen Typus die üppige und doch noch kräftige Fülle des ninivitischen Ideals in den vollen Wangen, den wulstigen Augenlidern und Brauen, den weitgeöffneten stark gewölbten Augen, der energisch geschwungenen Nase, den aufgeworfenen Lippen und dem statt-

6*

lichen Haar- und Bartwuchs, welcher in der ägyptischen Kunst ganz besonders verkümmert erscheint, zum sprechendsten Ausdruck. Bei den zahlreichen durch Bartlosigkeit zunächst charakterisirten Eunuchen artet die Fülle bereits in Fettigkeit aus, die in dem herabhängenden Unterkinn, und bei sonst vollständiger Gewandverhüllung auch in den weniger kräftigen als fleischigen Armen sich ausprägt. Die beifolgenden Fragmente (Fig. 66) werden von dem beiderseitigen Verhältnisse eine Vorstellung geben und auch durch Vergleich mit ägyptischen Reliefköpfen (Fig. 26) die Racen- und Stylverschiedenheit des Nil- und Tigrislandes veranschaulichen. Die Brust ist bei diesen Reliefs wie auch bei den ägyptischen und aus den gleichen schon oben angeführten Gründen in der Regel in

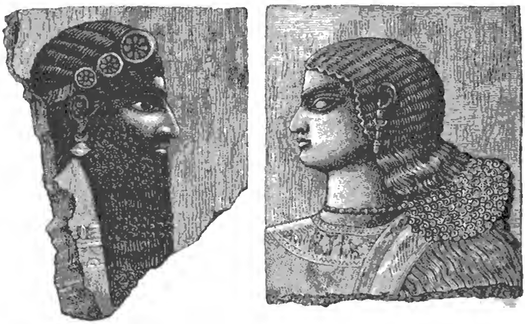


Fig. 66. Relieffragmente von Nimrud. (Brit. Museum.)

der Vorderansicht gegeben, doch findet sich der Versuch schon häufiger als in Aegypten, die Profilbildung auch an dieser Parthie durchzuführen (Vezier Fig. 65). Die meist nackten Arme sind musculös und derb, ebenso die breiten, derben, ungeschickt steifen Hände. Ueber dem Ellenbogen und am Handgelenke sind Armreife umgelegt, die durch spiralische oder andere Federkraft schliessen, wie diess auch von den schweren Ohrgehängen angenommen werden muss. Die Pracht dieser in der modernen Bijouterie zum Theil wieder aufgenommenen Geschmeide wie auch der Schwerter und anderer Waffen und Geräthe stuft sich als Rangauszeichnung genau ab vom König zum Veziere und von diesem zum Eunuchen. Das vom Hals bis zum Fussknöchel reichende Friedensgewand endigt

durchgängig in einer schweren Quastenreihe mit zwei- bis vierfachem Perlensaum. Das Unterkleid ist glatt und weiss, nur an der Königsgestalt reich gemustert, das etwas kürzere Oberkleid dagegen scheint fast ganz aus breiten Fransensäumen zu bestehen und lässt den rechten Arm frei, wovon wieder das Obergewand des Königs die Ausnahme macht, dass es mit Rosetten gemustert oder in mythologischen Darstellungen gestickt ist, und als zweiärmelig beiderseits bis an den Hals reicht. Die Füsse sind lang und kräftig, dazu geschmeidiger und naturwahrer wie die Hände, wenn auch die Zehen noch zu flach gelegt sind; König und Gefolge tragen Ringe an der grossen Zehe eines Fusses, und eine Art von Sandalen, jedoch mit kluger Berücksichtigung des Umstandes, dass in einer vollständigen Sohle eine Beeinträchtigung der sicheren Functionen des Vorderfusses liege, nur an der Ferse. Ist das Unterkleid wie beim Kriegs- und Jagdgewand kurz, so zeigt das Bein vom Knie an eine correcte aber etwas zu strenge Bildung, welche die Muskeln hart und striemenartig hervortreten lässt, ohne doch dem Körper jenen Ausdruck elastischer Spannkraft zu verleihen, wie er die ägyptischen Werke auszeichnet. Im Ganzen wie im Detail aber macht sich viel mehr Naturstudium bemerklich, als diess in Aegypten zu finden war, wo die Gestalten abstracter gefasst, d. h. von dem beständigen Correctiv der Natur ganz absehend einem weniger in der Erfahrung als in der Convention begründeten Modelle (Canon) nachgeformt erscheinen. Statt daher hinter der Wirklichkeit zurückzubleiben, wie die Kunst des Nilthales, geht sie in Assyrien über die Wirklichkeit hinaus, dieselbe übertreibend und vergröbernd. Sind die Gestalten dort ohne Fleisch und Blut, gespensterartig, als ob ihre schlanken Leiber und Gliedmaassen gar nicht für irdische Nahrung berechnet wären, so tritt die materielle Existenz in den derbsten Spuren hier zu Tage, wo sich üppige Formenfülle aus der normalen Erscheinung des wohllebenden und beschaulichen Mesopotamiers ebenso zum Ideale herausgebildet hatte, wie die gestreckte elastische Schmächtigkeit der ägyptischen Bildwerke aus dem Eindrucke des durch angestrengte Thätigkeit, dürftige Nahrungsweise und klimatische Einflüsse ausgetrockneten schlanken Fellah's.

Von den in kleinen Dimensionen meist mit fusshohen Figuren ausgeführten historischen Darstellungen sind mehr als drei Viertheile Kriegsscenen. Zahlreiche Städte werden belagert, in Brand gesteckt und geplündert: bei hochgelegenen Städten haben die Belagerer Stein- und Faschinendämme zu den Mauern emporgeführt und nähern so, die Mauermassen zerbröckelnd, Sturmböcke nach Art der römischen den Feinden. Die Belagerten suchen diese Belagerungsgeschütze mit Pech-

pfannen oder durch Kettenschlingen zu zerstören oder unschädlich zu machen, welche letzteren wieder von unten mit eisernen Haken abgewehrt werden. Auch im offenen Felde wie in Waldgebirgen, an Flüssen und Sümpfen wird gekämpft, und zwar mit Lanze, Schleuder und Bogen; die mit letzterem Bewaffneten erscheinen manchmal ganz in einen Kettenpanzer gehüllt. Mit breiter Anschaulichkeit wird geschildert, wie sich die geschlagenen Feinde vergeblich in Sümpfe zu retten suchen, und

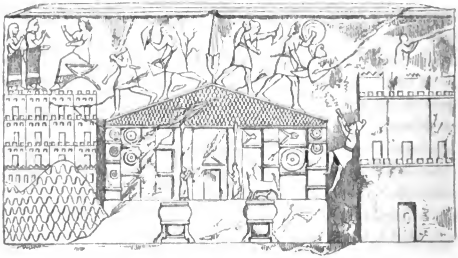


Fig. 67. Tempel. Relief von Khorsabad.

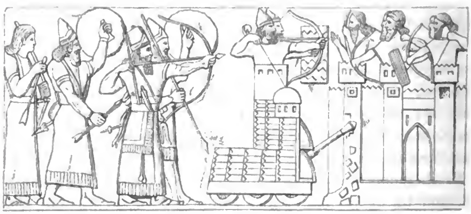


Fig. 68. Relief von Nimrud.

wie Angreifer oder Flüchtige vermittelst untergelegter aufgeblasener Schläuche Flüsse durchschwimmen, während der König in seinem Kriegswagen auf einer Fähre übergesetzt wird. Manches Schlachtfeld ist mit Gefallenen bedeckt, deren abgeschnittene Köpfe als ächt orientalische Trophäe zu Bergen aufgethürmt erscheinen. Die männlichen Gefangenen aber sieht man zuweilen eines martervollen Todes sterben: sie werden nackt mit Keulen erschlagen, oder schaarenweise gepfählt, oder lebendig geschunden; einigen werden die Zungen, andern die Ohren ausgerissen, vornehmere Gefangene aber werden an einem durch die

Unterlippe getriebenen Ringe vor den König gezerrt, der sie dann durch eigenhändiges Durchbohren ihrer Augen mit einer Lanze auszeichnet. Dabei empfängt der König oft knieende Huldigung, und Harfen- oder Kitharspieler scheinen seine Thaten zu verherrlichen, während Eunuchen auf Rollen die herbeigeführte Beute verzeichnen. Diese ist mit besonderer Umständlichkeit dargestellt: Weiber mit Kindern an der Hand und an der Brust zu Fuss oder auf Karren, alle Arten von Gegenständen, Lebensmitteln und Geräthen auf Lastthieren und Wagen und namentlich Hausthiere, wie Rinder, Schafe und Kameele in erstaunlich naturwahrer Bewegung (wie z. B. ein mit dem Hinterbein sich die Schnauze kratzender Widder). Von sicherer Charakterisirung der Thiertypen überhaupt zeigt das Tributrelief des oben (Fig. 56) abgebildeten Obelisken von Nimrud überraschende Proben, wie von Löwe, Damhirsch, Antilope, Büffel, Nashorn, Elephant und Affe. Dasselbe Verständniss zeigen die häufigen Jagdscenendarstellungen abgesehen von Büffel- und Löwenhatzen (der herrliche verwundete Löwe, abgeb. bei Lenormant, Les Antiquités de Bab. et de l'Assyr. Gaz. d. b. Arts., 1868) selbst in kleineren Thieren wie Hasen und Vögel; auch Netz- und Angelfischereien lassen die Fischgattungen unterscheiden.

Friedliche Thätigkeit respräsentiren zunächst die verschiedenen Darstellungen vom Palastbau: es werden Bäume gefällt und die Stämme geflösst oder von Ruderschiffen ins Schlepptau genommen, durch korbbeladene Frohnknechte werden Terrassenhügel aufgeschüttet, wohl auch schiefe Ebenen, auf welchen das kolossale auf Flössen, die durch untergebundene luftgefüllte Schläuche mehr über Wasser gehoben werden, stromabwärts gelieferte Steinmaterial (Fig. 69), zur Platform befördert wird wie diess auch mit den oben beschriebenen Cherubs geschieht, welche von zahlreichen an den Tauen hängenden und durch die Aufseher mit Stockschlägen angetriebenen Sclaven oder Unterthanen auf Schlitten geschleift werden. Religiöse Darstellungen endlich sind weit seltener wie in dem theokratischen Aegypten, wo überhaupt die Götter jene entschieden überwiegende, Alles sich unterordnende und mit sich in Bezug setzende Stellung einnahmen, die im despotischen Mesopotamien die Könige sich zutheilten. Auch im kleinen Relief und selbst im Ornament kehrt die schon oben neben den Portalkolossen erwähnte geflügelte Figur wieder; Greif oder eine Art von Pegasus statt derselben ist seltener und mehr decorativ angewandt. Das ebenfalls schon genannte Göttersymbol des sog. Baumes des Lebens oder das des Hauptgottes Aschur, welches man in der von einem Kreise umschlossenen geflügelten Gestalt erkennen will, erscheint von stehenden oder knieenden Personen oder untergeord-

neten Gottheiten adorirt. Auch Processionen kommen vor, bei welchen Gottheiten auf Thronen getragen werden, wie auch Opfer von Widdern, welche erst geschlachtet und dann stückweise verbrannt werden.

Wesentlich verschieden von den rein ceremoniellen Schaudarstellungen mit ihren überlebensgrossen, in regelmässigen Abständen aneinandergereihten, und sorgfältig detaillirten Gestalten tritt bei diesen historischen Scenen mit ihren fussgrossen Figuren das mehr schablonenhafte Figürliche zurück hinter dem Sachlichen, und zunächst hinter der Charakterisirung der Localität. Die Befestigungswerke der belagerten Städte sind mit grosser Scrupulosität aufgezeigt und namentlich dann verständlich, wenn man festhält, dass in dieser primitiven Kunst die fehlende Perspective durch ein Uebereinanderthürmen des in Wahrheit hintereinander Folgenden ersetzt wird. Auch einzelne Cultgebäude wie

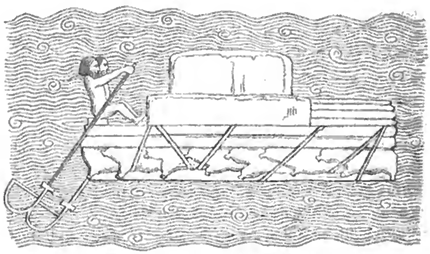


Fig. 69. Steintransport. Relief von Koyundschik.

auf den zu Anfang dieses Abschnittes und Fig. 54 abgebildeten Reliefs sind wenigstens mit dem mehr oder minder erfolgreichen Bestreben hergestellt, Nebensächliches nicht blos anzudeuten, sondern klar zu zeigen. Das Landschaftliche dagegen zeigt einen merkwürdig conventionellen Charakter. An den gleichförmig abgerundeten Hügeln erscheinen die Grasflächen durch regelmässige Wellenlinien ausgedrückt, die Bäume aber in der Regel wie die in Holz geschnitzten Bäumchen unserer Kinderspielwaaren, welcher Eindruck sich noch durch den Umstand erhöht, dass sie, um dichter angebracht werden zu können, divergirend aus den Hügeln hervorsprossen, wie auch bei uns Kinder glauben, dass auf einem Hügel seiner vermehrten Oberfläche wegen mehr Bäume wachsen können, als auf einer der Basis des Hügelkegels entsprechenden Ebene. Indess sind manchmal, wo es zur Charakterisirung einer Localität nöthig

schien, Palmen, Reben, Feigen- und andere Fruchtbäume durch Nachahmung von Blatt oder Frucht im Einzelnen zu verständlicher Anschaulichkeit gebracht. Auch die Gewässer von Meer, Fluss oder Sumpf sind mühsam in stark stylisirten spiralischen Wellen gezeichnet durch sorgfältig detaillirten Schilf umsäumt oder durchzogen und von mannigfachen für den Kenner deutlich unterscheidbaren Wasserthieren bevölkert. Die Begebenheiten selbst aber sind schlicht erzählt, wobei in naiver Weise untergeordnete Figuren klein und flüchtig ausgeführt sind, während die Hauptfiguren nicht blos diese, sondern auch Bäume und Festungen überragen. Da es dem Künstler nur darauf ankam, die Situation verständlich zu machen, so nahm er auch keinen Anstand eine Stadt in Dimensionen herzustellen, dass die auf den Zinnen befindlichen Vertheidiger nicht entfernt wirklich durch ein Thor eintreten könnten, indem sie auf dem ebenen Boden stehend selbst die Thürme überragten.

Die bei den ninivitischen Ausgrabungen aufgefundenen und jetzt im britischen Museum aufbewahrten Bronzenarbeiten vorzugsweise in Holzmobilienverkleidung (Thronsessel), Schalen und anderen Gefässen bestehend, wie auch die noch spärlicheren Reste von Elfenbeinschnitzerei verrathen den beschriebenen Typus nicht. Bei den letzteren finden wir wenigstens an den besser erhaltenen und darum deutlich kennbaren Resten offenbar ägyptischen Styl, ja selbst ägyptische Cultvorstellungen. Dasselbe ist auch an einigen Bronzen (10 Theile Kupfer 1 Theil Zinn) der Fall, während jedoch die Mehrzahl mehr aufgeweichte Typen, namentlich von Thiergestalten zeigen, ungefähr von der Art, wie wir sie an den ältesten griechischen Vasenbildern wiederfinden. Ich vermuthe, dass solche Geräthe als Importartikel zu betrachten seien, oder wenigstens als Werke die solchen sclavisch nachgebildet sind, trage aber im ersteren Falle kein Bedenken wenigstens für die Bronzearbeiten nicht Aegypten, sondern Phönikien als den Productionsort zu bezeichnen. Diess Küstenland war ebenso durch Geschirrfabrikation in der für Griechenland vorgeschichtlichen Zeit berühmt, was wiederholte Erwähnungen bei Homer und anderen beweisen, als auch, wie wir noch sehen werden, durch seine ausgedehnte Anwendung und Verarbeitung der Bronze, worauf das Kupfer des phönikischen Cypern es hinwies, ausserdem haben die plastischen Funde Renan's gezeigt, dass Phönikien in seiner Bildnerei wenigstens zeitweise unter ägyptischem Einflusse stand. Diese Umstände in Verbindung mit der bekannten Handelsthätigkeit der Phönikier machen die oben ausgesprochene Vermuthung bezüglich der Bronzereste Ninive's mehr als wahrscheinlich.

Die Malerei Assyriens liefert in ihren seltenen und unansehnlichen

Resten der Forschung nur geringes Material. Es ist schon erwähnt worden, dass der obere jetzt fast gänzlich verschwundene Theil der Palastwände mit farbigem Schmuck bekleidet war, welcher sich aus den Fragmenten als auf Verputz oder in Glasur hergestellt erwies. Dieser scheint grossentheils aus Ornamentstreifen, wie Rosetten- und Palmettenstreifen, aus Bandgeflecht und aus ornamental stylisirten mythischen Thieren, die unmittelbar nebeneinander oder mit kreisförmigen Blumen und anderen Zierden abwechselnd schablonenhaft aufgereiht waren, bestanden zu haben, und diese einfachere und derbere Behand-

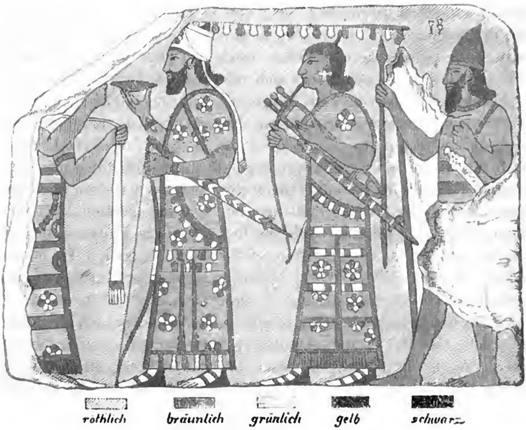


Fig. 70. Glasirter Backstein von Nimrud.

lung ist wohl vorzugsweise am Aeusseren wie in den Höfen, wo die kräftigen Ceremonienreliefs mit überlebensgrossen Figuren die untere Wandfläche bedeckten, anzunehmen. Doch fehlte es auch nicht an historischen Darstellungen der Art, wie sie die an der unteren Wandfläche befindlichen Alabasterreliefs zeigten, und zwar in kriegerischen wie in friedlichen Scenen mit etwa 9" hohen Figuren, welche wieder am wahrscheinlichsten im Zusammenhang mit den Gegenständen der plastischen Ausschmückung im Inneren der Gemächer anzunehmen sind. Das bedeutenste unter den erhaltenen Stücken (Fig. 70) stellt einen König dar,

welcher von Krieg oder Jagd zurückkehrend die durch einen Diener dargereichte Schale an die Lippen zu setzen im Begriffe ist. Er stützt dabei den Bogen mit der Linken auf die Erde, ein Schwert steckt an seiner Seite. Ein Eunuch mit Bogen Köcher und Schwert und ein Krieger in kurzem Gewande mit Lanze und spitzer Kriegshaube folgen ihm. Die Gewänder sind mit Rosetten und Fransen geziert und zeigen, während Köpfe, Arme und Beine in einfachen Linien umrissen sind, einen an die schwere Bleiumfassung der Figuren in mittelalterlichen Glasmalereien erinnernden ziemlich breiten Contourstreifen von gelber Farbe, der den Eindruck der flachen Schwere, wie er den sackartigen faltenlosen Gewändern der assyrischen Kunst überhaupt eigen ist, noch erhöht. Der Grund ist so hell röthlich, dass der gesättigt gelbe Umriss sowohl die hellgrünen Gewänder, wie die bräunliche Farbe der nackten Theile genügend trennt. In Rosetten, Fransen, Schwertern u. s. w. wechselt weiss mit gelb; Haare, Bart, Augäpfel und Sandalen sind schwärzlich. Andere Fragmente, von welchen Layard ein Dutzend in Abbildungen zusammengestellt hat, zeigen den Grund grün, das Nackte gelb, Gewand, Pferde, Fische u. a. blau, Alles in kräftigem weissen, seltener braunen Contour. Welche von diesen Farben ihren ursprünglichen Ton behalten haben, und ob nicht einige Farben ganz verloren gegangen seien, wird schwer zu entscheiden sein. Ihre Analyse aber hat gezeigt, dass den Assyrern schon Metallpräparate bekannt waren, die man bisher als viel jüngere Erfindungen bezeichnet hat, wie denn Gelb sich als ein Antimoniat von Blei erwies, was, obwohl auch schon von den Aegyptern angewandt, unter dem Namen »Neapelgelb« als eine neuere Entdeckung gilt, und ebenso Blau als eine Verbindung von Kupfer mit Blei, was auch als eine den Fluss der Glasur fördernde neue Erfindung bezeichnet wird. Weiss aber besteht aus einem Email von oxydirtem Zinn, sonst der Erfindung der Araber des nördlichen Africa im 8. oder 9. Jahrh. zugeschrieben, und Roth aus Suboxyd von Kupfer.

Hinsichtlich des Styls ist zu dem über die Plastik Gesagten nur hinzuzufügen, dass die Figuren schlanker erscheinen und manchmal, wie an den Gefangenen mit der Feder auf dem Haupte und dem rechteckig geschnittenen Knebelbarte, an ägyptische Behandlung erinnern. Es sind auch wie dort reine Umrissmalereien ohne alle Modellirung, statt welcher höchstens das Bunte der Tracht einige Berücksichtigung findet. Dafür ist dem Malerischen in so fern einige Rechnung getragen, als die Figuren öfter in einander greifen, ja sich sogar manchmal selbst bei ungleicher Bewegung und Geberde theilweise decken.

Die Harmonie zwischen der bunten oberen Wandfläche und der

plastischen unteren wurde dadurch hergestellt, dass die letztere auch einer bescheidenen farbigen Zuthat sich zu erfreuen hatte. Haare, Bart und Augensterne wurden schwarz, einzelne Gewandstücke, wie Tiarenbänder, Sandalen u. s. w. roth gefärbt gefunden. Es ist nicht zu bezweifeln, dass an den Reliefs auch sonst noch manche Farbe angewandt wurde, die sich jetzt nicht mehr nachweisen lässt, doch glaube ich nicht, dass die Bemalung so bunt und so entschieden war, wie sie die neueren Restaurationen anzunehmen für gut fanden. Wenn man es beabsichtigt hätte, eine ganz uniforme Wirkung zu erzielen, so würde man auf die plastische Ausschmückung ganz verzichtet haben, gerade dadurch aber, dass die horizontale Abtheilung mehr markirt ward, kam einige Gliederung in die architektonisch kahlen Wände. Vergegenwärtigen wir uns aber über diesen beiden Horizontalstreifen der Wände als drittes nun architektonisches Glied den Säulen- und Pfeilersaum der Lichtöffnungen unter der Decke, so werden wir der Folge von Plastik, Malerei und Architektur in den drei übereinandergesetzten Horizontalschichten des assyrischen Palastes unsere Anerkennung nicht versagen können.

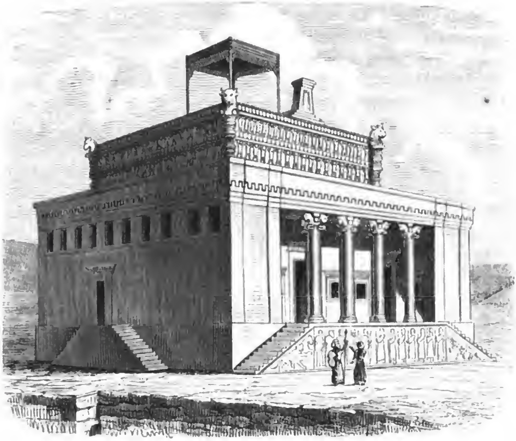


Fig. 71. Muthmassliche Gestalt des Dariuspalastes in Persepolis.

Persien.

Der Fall von Ninive, der statt durch die ungerechter Weise sprichwörtlich gewordene Sage von der Weichlichkeit des letzten assyrischen Königs Sardanapal ins Schimpfliche gezogen zu werden, vielmehr durch dessen heldenmüthigen Untergang mit seiner Hauptstadt dem Fall von Carthago oder Jerusalem gleichgesetzt zu werden verdient, rückte den Schwerpunkt der vorderasiatischen Grossmacht für einige Zeit über die beiden Ströme hinaus weiter nach Osten. Erst nach dem gebirgigen Medien, dessen Bevölkerung bei mangelnder Cultur mehr zum Zerstören als zum Wiedererbauen geeignet war und deshalb in der Kunstgeschichte so viel wie keine Rolle spielt, dann aber, als auch die kurze Blüthe des medischen Reiches hinschwand, mehr nach dem Südosten, nach Persien, das seinen weltgeschichtlichen Königsthron auf den Trümmern des medischen aufthürmte und die Gränzen des neuen Reiches noch weit über

den Umfang aller vorausgegangenen vorderasiatischen auszudehnen vermochte. Schon der geschichtlich erste persische Monarch, Cyrus, hatte nicht blos im Innern jeden Widerstand gebrochen und namentlich die Nebukadnezarstadt Babylon bezwungen, sondern seine auch gegen den keineswegs durch die Sage von seinem beispiellosen Reichthum allein bemerkenswerthen Lyderkönig Crösus siegreichen Waffen bis an das ägäische Meer getragen, so dass Asien, soweit es damals überhaupt in Europa gekannt war, mit Persien gleichbedeutend erscheinen mochte. Des Cyrus Nachfolger Cambyses hatte hierauf auch das älteste Scepter der Welt, das der Pharaonen, zertreten und schon der dritte persische König ging sogar über den Bosporus, um auch die östlichen Länder Europas, oder zunächst den Umkreis des Pontus (des schwarzen Meeres) dem persischen Reichskoloss einzuverleiben.

War sonach Persien sowohl durch die persönliche Grösse einiger seiner Regenten und durch die gesunde Kraft seines Kernvolkes als auch durch den Erfolg in einer weltgeschichtlichen Stellung wie vorher kein Staat aufgetreten, so fehlte es dieser Weltrolle auch keineswegs an entsprechendem monumentalen Ausdruck. Die Hauptstädte des Landes, Susa, Pasargadae und Persepolis, für welche letztere durch hellenische Berichterstatter eingebürgerte griechische Bezeichnung wohl »Neu Pasargadae (die neue Perserstadt)« substituirt werden dürfte, suchten wenigstens in ihren Residenzen die assyrischen und babylonischen zu überbieten, und mussten, da z. B. Diodor Persepolis »die in der ganzen Welt berühmte Königsburg« nennt, selbst Griechen imponiren. Die darüber hingegangenen Jahrtausende haben auch noch Spuren genug zurückgelassen, um aus ihnen das Ganze im Geiste ergänzen und so eine Vorstellung von dem künstlerischen Vermögen der Perser gewinnen zu lassen. Diess gilt freilich weniger von dem am gründlichsten zerstörten und noch keineswegs erschöpfend untersuchten Susa, dessen Lage durch den noch jetzt an der Ruinenstätte haftenden Namen Schusch und in ähnlicher Weise, wie die Lage von Ninive in der muhammedanischen Jonaskapelle (Nebby Junes) eine traditionelle Bestätigung fand, durch das von islamitischen Wallfahrern hochverehrte sog. Grab des Propheten Daniel bestimmt wird. Etwas mehr als Susa rechtfertigt es Pasargadae bei Murgab, neben dessen Palastterrasse unter andern Grabmälern, Altären, u. s. w. eines der merkwürdigsten Denkmäler der Welt, das Grab des grossen Cyrus selbst baulich fast intact sich erhebt. Am meisten aber gilt es von Neupasargadae (Persepolis), dessen massenhafte unter den Namen Tschehel Minar (Vierzig Säulen) oder Takt-i-Dschemschid (Thron des Dschemschid) bekannte Palasttrümmer bei Istakr,

schon seit Jahrhunderten das Ziel vieler Reisenden, unsere Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch nehmen werden.

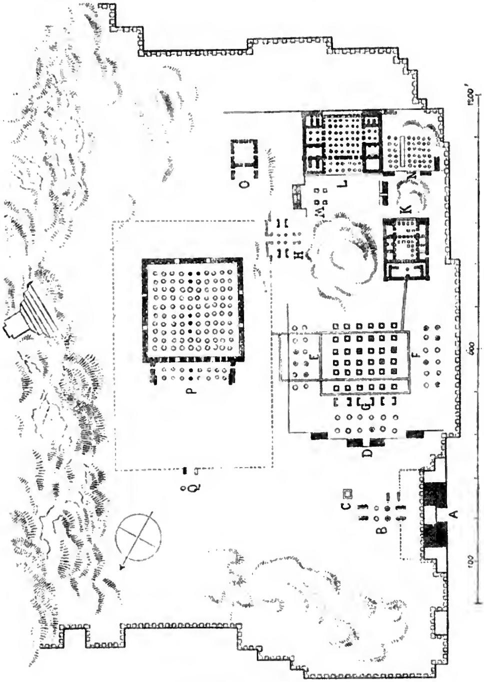


Fig. 72. Plan von Persepolis.

A Treppenaufgang
B Propyläen des Xerxes
C Cisterne
D E F G Grosse Halle des Xerxes
H Durchgang von den Palästen zum Harem
K Palast des Darius
L M N Palast des Xerxes
O Unbekannte Palastruine
P Hundertsäulensaal (Haremsaal)
Q Portal zum Haremhofe.

Dass die später zur Entwicklung gekommenen Perser in künstlerischer Beziehung auf den Schultern der von ihnen bezwungenen älteren Culturvölker Mesopotamiens stehen, ist selbstverständlich. Die Paläste

sind daher ebenso auf räumige Terrassen gesetzt, welche wie in Nimrud vermuthlich durch spätere Vergrösserung mehre Königswohnungen aufzunehmen vermochten. Nur ist namentlich die Palastterrasse von Persepolis nicht ganz frei aufgebaut, sondern mit Benutzung eines Felsenplateau's hergestellt, welches theils durch Abmeisselung, theils durch Ausfüllung geebnet erst durch eine senkrechte Verkleidung seines Randes architektonischen Charakter gewann, und erhebt sich ferner nicht frei aus der Ebene, wie diess in der assyrischen Alluvion nicht anders möglich war, sondern lehnt sich an einer Seite ihres oblongen und mehrfach ausgeschnittenen Körpers an eine gewaltige ebenfalls architektonisch zu Felsengräbern mit prächtigen Façaden benutzte Felsenwand. Zeigte aber die Terrasse des Palastes Kisir-Sargon (Khorsabad) in seiner Randverkleidung schon ziemlich regelrechten Quaderbau, so finden wir zu Pasargadae bereits ein wenn auch noch unregelmässiges Bossagenwerk d. h. Quaderbau mit einer (hier rechteckig behandelten) Ausbauchung der Stirnseite jedes Steines, zu Persepolis dagegen an derselben Substructionsverkleidung eine Art von kyklopischem Mauerwerk mit vorherrschender Horizontale, ein Beweis, dass diese Art von Fügung auch hier keineswegs, wie wir diess auch in der Baugeschichte Griechenlands und Roms sehen, schon an sich höheres Alter beweist, als der Quaderbau.

Trotz der grossen Verwandtschaft der persischen Architektur mit der assyrischen in manchen Dingen zeigen doch schon die Ruinen einen so gründlichen Unterschied, dass Fergusson's nahezu absolute Identificirung der Kunst beider Völker nicht gebilligt werden kann, und ein hoher Grad von selbstständiger Stellung wenigstens in der Architektur Persien gewahrt bleiben muss. Zeigten nemlich die assyrischen Ruinen allenthalben nur Wände und keine Säulen, so finden wir hier umgekehrt nur Säulen und keine Wand, welcher Thatsache gegenüber es jedenfalls als eine gewagte Behauptung erscheinen muss, dass sich hier nur das eine, dort nur das andere erhalten habe, und dass die persischen Ruinen gleichsam das Skelett, die assyrischen dagegen das Fleisch eines und desselben architektonischen Körpers bildeten, der naturgemäss nur durch die Verbindung und gegenseitige Ergänzung in seiner Totalität erkannt und verstanden werden könne. Wir hatten schon oben Veranlassung, die Uebertragung der persischen Säulen auf die assyrischen Paläste zu bekämpfen, und zwar zunächst auf Grundlage der Pläne jener ninivitischen Ruinen, welche in den durchweg schmalen corridorartigen Räumen nicht blos keine Spur solcher raumerweiternder Stützen, sondern auch kein Bedürfniss hiefür erkennen liessen, indem vielmehr gerade durch die Nichtanwendung derselben jene ungeschickte und unschöne

Form der unverhältnissmässig langen und schmalen Säle bedingt war, während anderseits der Plan des persischen Palastes seine gediegene Entwicklung wesentlich der Anwendung derselben verdankte. Doch auch die sehr untergeordneten Fenstersäulchen der ninivitischen Paläste, welche überdiess das Wesen einer Säule schon darum nicht erfüllen, weil sie nicht zur Erweiterung des Raumes beitragen, sondern nur als ein decoratives Surrogat für die den Zwischenraum zwischen den Fenstern bildenden Pfeiler zu betrachten sind, oder die Antensäulchen der kapellenartigen Cellen der Assyrer erlauben die Uebertragung der Gestalt der persischen Säulen auf sie nicht, indem, wie oben gezeigt worden ist, die Reliefs (und nur von diesen kennen wir die assyrischen Säulchen) in der Hauptsache andere Formen verrathen.

Die Perser haben demnach — und darin bestand ihr künstlerischer Hauptvorzug vor ihren assyrischen und babylonischen Vorgängern — die volle Bedeutung der Säulen als raumöffnende und erweiternde freie Stützen, wie die Aegypter, erkannt, und ihnen auch mit grosser Sorgfalt eine besondere stylistische Durchbildung gewidmet, welche zwar nicht ohne auswärtige Motive, aber im Ganzen originell und wenigstens in den einfacheren Arten zweckmässig und auch künstlerisch nicht verwerflich ist. Von dem aus den Zeiten des Cyrus selbst herrührenden, sonach ältesten Resten, für welche wir nach Inschriften die Ruinen von Pasargadae halten dürfen, steht der Forschung hierüber nur ein Basenfragment zu Gebote, welches gleichwohl in nicht geringem Grade belehrend ist. Es zeigt nemlich (Fig. 73) einen kräftigen Torus (Wulst), und erinnert dadurch einerseits an gleiche Formen an den Basen assyrischer Säulchen, anderseits aber, sowie überdiess durch die weitere Ausschmückung des Torus an eine jüngere Schöpfung, die nicht ohne Zusammenhang mit der mesopotamischen Kunst gedacht werden kann, nemlich an die ionische Säule. Diese Ausschmückung besteht nemlich in flachen horizontalen Canelluren mit scharfen Stegen nach Art des sog. protodorischen Schaftes an der ägyptischen Pfeilersäule, wie wir sie auch an den Basentoren der älteren ionischen Denkmäler ähnlich finden werden.

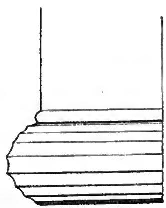


Fig. 73. Basenfragment von Pasargadae.

Die Terrasse von Persepolis mit ihren erst von Darius an entstandenen Denkmälern hatte fast nur in den von diesem Könige herrührenden Palaste ähnliche Basen, deren Torus durch eine oder zwei untergelegte quadratische Platten sich vortheilhaft hob, die übrigen zumeist

von Xerxes erbauten Werke dagegen zeigen mit der weiteren Entwickelung der Säule überhaupt auch die Base schon aus mehreren und prunkvolleren Gliedern bestehend. Ein nach unten gewendeter schön geschwungener Blätterkelch mit zwei Laubreihen geschmückt, von welchen die bedeutendere untere lanzettförmige Schilfblätter, die obere schlichtabgerundete oder herzförmige Blättchen, manchmal noch mit einem aufwärtsgestellten Palmettenkranze erkennen lässt, tritt an die Stelle der quadratischen Platten und stützt sich auf einen schmalen kreisförmigen Plinth; darauf folgt der Torus, der bei einiger Verschrumpfung die eben beschriebenen horizontalen Canelluren wieder verloren hat. Auf dieser combinirten Base erhebt sich unter Vermittlung eines wieder der ionischen Säule verwandten schwachen Anlaufplättchens, das noch mit einem kleinen Rundstab geschmückt ist, der Schaft, mit sechsunddreissig nach Art der obenbeschriebenen Base ziemlich flachen und durch scharfe Stege getrennten Canelluren belebt, in nicht unbeträchtlicher Verjüngung schlank bis zu einer Höhe vom

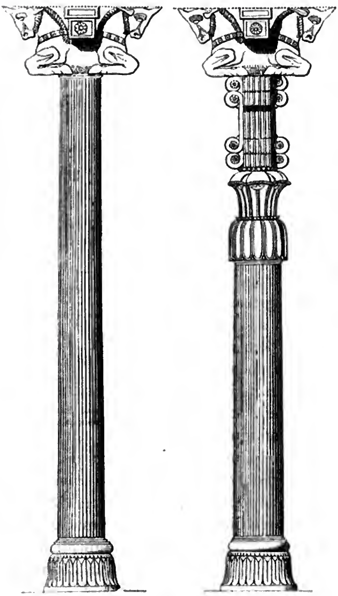


Fig. 74. Persische Säulen mit Stiercapitälen.

Neunfachen seines unteren Durchmessers. Auf diesem nun ruht ein Capitäl, das statt der sonstigen vegetabilischen Bildung eine thierische Combination wählt, welche nach vorderasiatischen Goldmünzen ein weitverbreitetes Symbol gewesen zu sein scheint. Es besteht nemlich aus zwei von einander abgewandten, am Rumpfe in einander verwach-

senen Stiervordertheilen, welche bei schön geschwungenem, mit einem reichen Halsbande geschmücktem Nacken den Kopf kräftig einziehen, die Vorderbeine aber wie in liegender Stellung einwärts knicken, um mit ihrem gemeinsamen Rücken wie mit den beiden Köpfen den Deckbalken als Auflager zu dienen. Gehört auch ihre stylistische Beschreibung in das Gebiet der Plastik, so darf doch schon vorausgeschickt werden, dass ihre Behandlung der assyrischen so ziemlich gleichartig ist. Das Capitäl ist sehr geschickt darauf angelegt, zwei in verschiedener Richtung laufende Deckbalken aufzunehmen, die übereinandergedoppelten untern Balken der Decke, welche ihre Schnittfläche an der Fronte zeigend nach innen liefen, auf dem gemeinschaftlichen Rücken, die Architravbalken dagegen, welche die Säulen miteinander verbanden und so in der Fronte nach ihrer Länge sichtbar waren, auf den Köpfen und auf den zwischen denselben eingezwängten Unterbalken. Es war sonach die Balkenlage im Vergleich mit den anderen Architekturen eine umgekehrte, indem sonst die nach innen laufenden Deckbalken erst über die Architrave gelegt zu werden pflegen.

In Xerxes' Zeit scheinen jedoch diese einfachen Doppelstiercapitäle nicht mehr befriedigt zu haben. Es wurden daher diesen drei andere Glieder untergelegt, und dadurch die ganze Capitälbildung dem durch diese Neuerung selbstverständlich sehr verkürzten Schafte an Höhe fast gleich (vgl. Fig. 74). Die beiden unteren dieser neuen Glieder dürften vielleicht als eines zu betrachten sein, indem der abwärts hängende Blätterkranz als zu dem darüber befindlichen Kelche, dessen äusserste Blätter sich gesenkt, gehörig gedacht werden kann. Die abfallenden Blätter sind sehr einfach behandelt, bilden keinerlei Schwingung und enden halbkreisförmig. Ein sog. Eierstab, d. h. ein Kranz von kleinen ganz umgeschlagenen Blättern, über dessen bis jetzt nicht aus Assyrien erweisliche Herkunft die Vermuthung nahe liegt, dass er vielleicht auf einer Rückwirkung des seit Darius künstlerisch vollkommen ausgebildeten kleinasiatischen Ionien, das bereits seit Cyrus Persien zinsbar und somit wohlbekannt war, beruht, setzt sich zwischen beide Theile hinein; der aufwärts stehende Kelch aber leitet sowohl in seiner Gliederung und Gruppirung als auch in seiner Ausschmückung mit kleinen Lotosbündeln so deutlich auf ein ägyptisches Vorbild, dass wir ihn wohl der Einwirkung des durch Cambyses ebenfalls Persien unterworfenen Nillandes zuschreiben dürfen. Nach einer abermaligen Einschiebung eines ionischen Eierstabes folgt nun jenes eigenthümliche Capitälmittelglied, das in seinen sechzehn Spiralpolstern ebenso sehr an die assyrische wie an die ionische Capitälbildung erinnert, wenn auch diese buchstäblich auf den

Kopf gestellt erscheint. Es sind nemlich um einen oblongen auf die quadratische Schmalseite gesetzten Kern diese Spiralenpolster so gelegt, dass sich an jede der vier Seiten je zwei ineinandergefügt anschmiegen, wodurch sie nicht horizontal, sondern vertical zu stehen kommen. An ionische Einwirkung scheint mir jedoch hiebei weniger zu denken wie an eine alte Tradition des Tigrislandes, wo wir namentlich die Verdoppelung der Spiralenglieder in Capitälen auf assyrischen Reliefs gefunden haben (vgl. Fig. 32). Die wunderliche senkrechte Stellung des Volutengliedes aber erklärt sich mir mehr aus einem tektonischen wie aus einem architektonischen Vorbilde: es scheint mir nemlich dabei an jene Zierden gedacht werden zu müssen, welche nach Reliefdarstellungen an Stuhlbeinen und andern Mobilientheilen nicht als Bekrönung

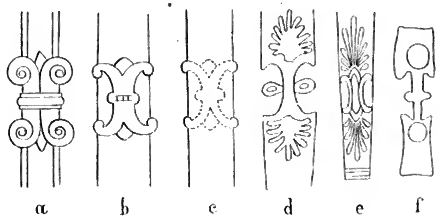


Fig. 75. Spiralische Zierden von Stühlen
a. von einem assyrischen Relief, b. von einer Thronfigur der heiligen Strasse vor dem Branchidentempel bei Milet, c. vom Harpyienmonument von Zanthes, d. e. f. von griechischen Vasenbildern.

sondern als Mittelschmuck bei den Assyrern in allgemeiner Uebung waren und von da, wie aus griechischen Beispielen erhellt, eine weite Verbreitung gewannen. Dieser anfangs nur zweiseitige Spiralenschmuck mit seinen ausgehöhlten Canälen und dem rosettenförmigen Abschluss oder Auge (vgl. Fig. 75), mit seinen gerippten und canellirten Polsterseiten ward nun in einen vierseitigen übertragen, um auch hier nicht als Abschluss, sondern als Mittelstück der drei, beziehungsweise vier Capitälglieder zu dienen, indem erst auf dieses Spiralenstück die schon besprochenen Doppelstiere als Capitälbekrönung gelegt waren.

Wie aber in der Mythologie und Plastik der mesopotamischen Länder Stiere und Löwenmonstra sich ungefähr die Wage hielten, so findet sich auch an den Capitälen der Säulen von Persepolis, wenn auch nur an einem Gebäude und selbst da an untergeordneter Stelle, nemlich an der

Ostporticus *(F)* der grossen Halle des Xerxes, statt des Doppelstieres ein gehörnter Doppellöwe substituirt (Fig. 76). Der Versuch hatte um so mehr für sich, als den bisher behandelten Völkern keine Bildung selbst unter den Thieren so sehr gelang, wie die des Königs der Wüste, namentlich in dessen zähnefletschendem Rachen, welchen sammt den kräftigen Pranken selbst die griechische Tektonik herüberzunehmen und häufig ornamental zu verwerthen nicht verschmähte. Dafür aber entwickelte sich aus dem Umstande, dass man die verhältnissmässig kurzen Vorderbeine der Löwen nicht einknicken konnte, sondern sie mit den schöngebildeten Tatzen gerade strecken musste, der Missstand eines zu langen und geradlinig horizontalen Abschlusses nach unten, so dass dieses Löwencapitäl trotz des majestätischen Hauptes doch das traditionelle Stiercapitäl zu verdrängen weder vermochte noch verdiente.

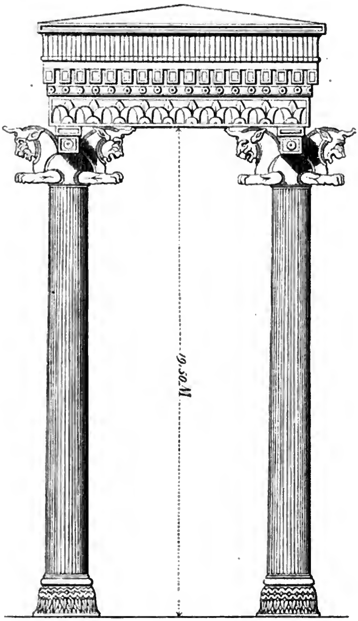


Fig. 76. Säule von der Ostporticus der Halle des Xerxes.

Die Restauration des Gebälkes ist deshalb mit manchen Schwierigkeiten verbunden, da dieses vermuthlich durchweg in Holz hergestellt war, mithin jetzt gänzlich verschwunden ist. Indess lässt sich dessen Normalform doch mit grösserer Sicherheit herstellen, als sie die aus obenstehender Fig. 76 ersichtliche Restauration von Coste darbietet, welche mit der vollkommen richtigen Beiziehung

des Zahnschnittes die ägyptisirende und ebenfalls assyrische (Gesims der Kapellenterrasse des Sargonspalastes) Hohlkehlenbekrönung, mit Blattornament, wie man sie allerdings auch über allen Thüren und Fenstern der persischen Ruinen trifft, verbindet, und im Uebrigen die an den Treppenwänden erhaltenen Ornamenteinfassungen mehr nach ästhetischer Wahl verwerthet. Denn eine Reihe von Felsengräbern der persischen Könige aus der Achämenidendynastie von Darius abwärts repräsentirt in ihren Fronten Palastfaçaden und gibt sonach zunächst über die äussere Erscheinung wesentlichen Aufschluss. Eines dieser

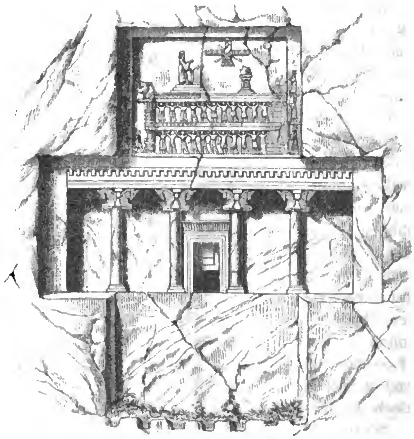


Fig. 77. Felsengrab des Darius.

Felsengräber, durch die Keilinschriften als das des Darius bezeichnet, zugleich das älteste und besterhaltene (Fig. 77) lässt die Gebälkgliederung noch besonders deutlich erkennen. Ueber die in den Nacken der Doppelstiere gedrückten Unterbalken legt sich, zugleich von den Köpfen dieser Capitälmonstra gestützt, ein Architrav, wie der ionische dreifach abgestuft, so dass jede obere Lage über die untere um ein Weniges vorspringt. Er erklärt sich in seiner Dreitheiligkeit einfach durch die geringe Stärke des mesopotamischen Holzmaterials, welche im Gegensatze z. B. gegen den dorischen Architravbalken dazu nöthigte, die

Stämme dreifach zu nehmen, um die entsprechende Tragfähigkeit zu erzielen, und mag in seiner naiven Ursprünglichkeit wohl schon älteren und vielleicht chaldäischen Ursprunges sein. Darauf legt sich das unter dem Namen Zahnschnitt bekannte Ornament, welches wieder dem wohl kaum erst persischen Gebrauch entstammte, die ziemlich dicht gereihten Hölzer des horizontalen Daches schützend und ein kleines Vordach bildend etwas vortreten zu lassen. Sie entsprechen ganz dem an den ägyptischen Gräbern von Benihassan (vor 2000 v. Chr. vgl. Fig. 8) vorkommenden Zahnschnitt wie den noch primitiveren rundlichen Bildungen einiger Holzhausimitationen unter den Gräbern von Lykien (wovon im folg. Abschnitte), und zwar noch in der für solche Sparrenhölzer nöthigen und den Architravstämmen nahezu entsprechenden Stärke, die im Zahnschnittornament der ionischen Architektur bereits verloren gegangen ist. Der darauffolgende Streifen ist unklar und man könnte vielleicht geneigt sein, in demselben jene hohlkehlenartige Blattbekrönung zu vermuthen, wie sie Coste an dem Gebälke angebracht hat, wenn nicht ein Friesrelief mit schreitenden ornamentalen Löwen an diesem Gebälkgliede eines anderen Grabes der Art, besonders aber eine merkwürdige Spur an dem Palaste des Darius zu Persepolis selbst dagegen spräche. Es hat sich nemlich dort einer der Eckpfeiler der Porticus an der Fronte bis zu einer Höhe erhalten, dass man das Auflager des Gebälkes und somit wenigstens dessen Ausladung in seinem Ausschnitte beobachten kann. Dieser nun verlangt ein stufenförmiges sechsfaches Ausladen des Gebälks, welches sich in der einfachsten und wahrscheinlichsten Weise so ergänzt, wie es durch Mr. P. Coste (Fig. 78) versucht worden ist. Es ergibt sich dadurch eine plattenförmige Bekrönung, welche gleichsam die Schichten der Horizontalbedachung zum äusseren Ausdruck bringt und im Zusammenhalt mit der Darstellung des Felsengrabes kaum noch ein weiteres Kranzgesimse wie über den Thür- und Fenstergewandungen zulässt. So wünschenswerth daher für die zugängliche Platform des Daches eine Brüstung erscheinen musste, so scheint sie doch in einer leichteren, vielleicht Geländer-Art und nicht in dem schweren Hohlkehlengesims hergestellt worden zu sein.

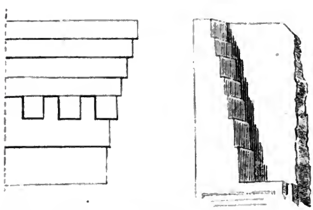


Fig. 78. Gebalk vom Palaste des Darius, nach dem erhaltenen Widerlager reconstruirt.

Nach somit vorausgeschickter Erörterung des architektonischen Details ist es an der Zeit die persischen Denkmäler und zunächst den Palastbau im Ganzen zu betrachten. Hierzu bietet sich als passendster Ausgangspunkt der ältest erhaltene und seiner ganzen Anlage nach noch am klarsten verständliche Palast auf der Terrasse von Persepolis, der nach den Inschriften von Darius erbaut wurde (*K* des Situationsplanes von Persepolis und Fig. 79). Dieser zeigt einen regelmässigen und überlegt zweckmässigen Plan, der in seiner oblongen Gestalt wie in seiner Hauptgliederung einigermassen an die einfache Schönheit des griechischen Hauses erinnert. Eine Doppeltreppe führt an der südöstlichen Schmalseite von zwei Seiten zu einer tetrastylen (d. h. vier Säulen in der Fronte zeigenden) im Ganzen von acht Säulen getragene Vorhalle, welche zu beiden Seiten von zwei mässig grossen Zimmern flankirt wird, die ohne Zweifel, weil sie nur von der Vorhalle aus einen Zugang und keine Verbindung mit dem Innern besitzen, für Wachen oder Dienerschaft bestimmt waren. Eine Thüre in der Mitte, zwischen vier Fenstern führte zu einem quadratischen von sechszehn Säulen in gleicher tetrastyler Anordnung wie die Vorhalle getragenen Saale, der dieselbe Rolle spielte, wie im griechischen und römischen Hause der Säulenhof, indem er an seinen drei Seiten, die Eingangsseite ausgeschlossen, den Zugang zu den Gemächern vermittelte, von denen jedoch die zur Rechten und Linken wie auch im griechischen Hause nur klein, die der Eingangsseite gegenüberliegenden jedoch räumiger und durch einen vorgelegten Corridor mehr abgesondert waren. Die Wände des Hypostyls waren ausser den Thüren noch durch Blenden gegliedert und belebt. Eine von den Kammern links aber diente zugleich als Nebenzugang, dem eine ebenfalls doppelflügelige Freitreppe an der Südwestseite entsprach.

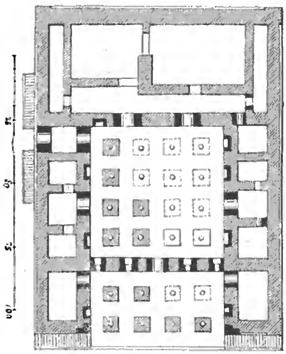


Fig. 79. Grundriss des Dariuspalastes von Persepolis.

Die Ruine selbst gewährt indess trotz der ziemlich vollständigen Erhaltung ihrer besonderen Substructionsterrasse, ihrer Treppen wie der Thür-, Fenster- und Blendengewandung und einiger Eckpfeiler doch

nicht schon auf den ersten Blick dieses verständliche Bild. Denn erstlich sind sämmtliche Säulen dieses Palastes verschwunden: wobei es unentschieden bleiben muss, ob diess seinen Grund darin hat, dass sie an diesem weniger sumtuosen Bauwerke vielleicht nur von Holz waren, da es sehr wohl denkbar ist, dass auch Steinsäulen von so mässigen Dimensionen während der zweitausendjährigen Ausbeutung der Palastterrasse verschleppt und anderweitig verwendet worden seien. Es haben sich jedoch die quadratischen Sockel zur Hälfte an ihrer ursprünglichen Stelle erhalten, so dass Zahl und Abstand der Säulen unter vergleichender Beiziehung ähnlicher Anlagen des Xerxes mit ihren noch erhaltenen Säulenresten leicht und sicher ermittelt werden konnte. Ferner sind auch die Wandmassen verschwunden, und vom Hochbau überhaupt ragen lediglich einige Eckpfeiler sowie die marmornen Thür-, Fenster- und Blendenrahmen, die in gewaltigen Blöcken und zum Theil monolith auf der Platform selbst aufruhen, skelettartig empor, diese aber in solcher Vollständigkeit und der Mehrzahl nach auch in ihrer ursprünglichen Lage, dass nach ihnen die fehlenden Wände ohne Schwierigkeit zu ergänzen sind.

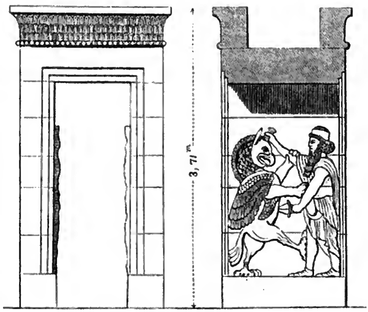


Fig. 80. Persische Thürumrahmung.

Es scheint nemlich, dass die Wandlinien selbst entweder in kleineren Bruchsteinen oder sogar in Backstein hergestellt waren, und so entweder leicht verschleppt werden oder namentlich im letzteren Falle als stets den atmosphärischen Einflüssen ausgesetzt zu Staub zerfallen konnten, während die massiven Thür- und Fenstergewandungen mit ihren aussen abgestuften Pfosten, reliefgeschmückten Innenseiten und den schon erwähnten stattlichen Sturzbekrönungen, die in dreifacher aufwärts gestellter Blätterreihe geschmückt und unten durch eine Art von Astragal (Perlenschnur) abgegränzt waren (vgl. Fig. 80), in ihrer Massenhaftigkeit sowohl der Verschleppung als auch der Unbill der Zeiten Trotz zu bieten im Stande waren.

Es fehlen jedoch bei vollkommener Erhaltung der Thüren, Fenster

und Blenden des Säulensaales wie der Thüren der Gemächer unter den Resten gerade die Fenster, welche zur Beleuchtung der Säle und Gemächer unentbehrlich waren. Denn wollte man annehmen, wie gleichwohl gewöhnlich geschieht, dass in dem Erhaltenen alles Fensterartige gegeben sei, worüber der Palast überhaupt jemals zu verfügen hatte, so wären sämmtliche Räume mit Ausschluss des Säulensaales, dessen vier von der Vorhalle her führende Fenster erhalten sind, mehr oder weniger, ja zum Theil völlig dunkel gewesen. Denn da das Licht schon im Säulensaal nur sehr gedämpft gewesen sein kann, weil es sich nemlich an Säulen und Gebälke der ziemlich tiefen Porticus und dann an der dichten Säulenstellung des Hypostyls selbst vielfach brechen musste, so dürfen wir nicht annehmen, dass es von diesem aus erst lediglich durch die offenen Thüren in die Gemächer gedrungen sei, und zwar um so weniger, als nur einige Gemächer einen directen Zugang vom Hypostyl aus besassen. Auch hätte man nicht, wenn das letztere die Beleuchtung vermittelt hatte, dieses mit Blenden umgeben, sondern statt derselben Fenster durch die Wände gebrochen, um den nicht direct zugänglichen Kammern auf diesem Wege das nöthige Licht zu spenden. Selbst hypäthrale Ausschnitte in der Decke des Hypostyls, die wir aber des nachher noch zu erörternden Obergeschosses wegen in Persien noch weniger wie an den ninivitischen Palästen annehmen dürfen, würden demnach weder ausgereicht haben, noch bei Herstellung der Blenden statt der Fensterdurchsichten gehörig verwerthet worden sein. Es bleibt daher nichts übrig, als ausser den vorhandenen noch andere Licht- und Luftöffnungen anzunehmen, und zwar in derselben Art, wie sie zum Zweck der Sicherung vor Einbruch oder Einsicht den orientalischen Völkern durchaus und bis auf den heutigen Tag eigen ist, und wie wir sie nicht blos bei den Assyrern gefunden haben, sondern auch bei den ältesten Griechen noch nachweisen werden, nemlich an den Aussenwänden oben unmittelbar unter der Decke. Hier konnten und mussten sie aber zertrümmern und verschwinden, sobald die Wand unter ihnen wich, und zwar ohne dass ihre Solidität oder Gestalt, welche vielleicht ganz schmucklos wie an dem oben gegebenen Entwurf des Palastes des Darius (Fig. 69) oder den assyrischen Lichtöffnungen analog in Säulchen und Pilastern hergestellt waren, etwas zu ihrer Erhaltung beitragen konnte.

Die Vergleichung der Felsenfaçade des Dariusgrabes mit dem Palaste desselben Königs veranlasst uns endlich noch zur Erörterung der Frage wegen des Obergeschosses. Da die Grabesfaçade sonst mit dem Palaste bis auf unwesentliche Ausnahmen und sogar in den Maassen ziemlich genau übereinstimmt, so dass wir annehmen dürfen, der König

habe, wie diess die Geschichte der Architektur mehrfach aufweist, seinen Palast an seinem Felsengrabe copiren lassen, gleichsam um denselben auch noch nach seinem Tode bewohnen zu können, so kann wohl kaum das am Grabdenkmale deutlich erkennbare Obergeschoss lediglich als eine nur dort vorkommende bedeutungslose Decoration betrachtet werden, besonders da auch das Haus des Darius zu Persepolis in seinem Plane auf eine ähnliche Gestaltung hinweist. Der sehr beschränkte Raum, wie ihn jetzt manches mässige Familienhaus übertrifft, drängt dazu, eine Vermehrung desselben im Aufbau zu suchen, und einen solchen macht auch namentlich das Hypostyl wahrscheinlich, an dessen Stelle sonst ein Peristyl (Säulenhof) mit reichlichem Oberlicht viel zweckentsprechender erscheinen musste; während selbst für die Treppenanlage in einem der beiden schmalen Corridore neben den zwei Sälen sich eine ganz angemessene Localität findet. Doch war jedenfalls der Oberbau nicht so ausgedehnt wie das Erdgeschoss, sondern liess vielmehr das flache Dach der Gemächer ringsum vielleicht mit Vorrichtungen theilweiser Zeltüberspannung als luftige Veranda frei, wie diess noch jetzt das Talar, ein ähnlicher pavillonartiger Oberbau auf den modernen Häusern Persiens zeigt: die Wände desselben aber konnten kaum anders als auf die sonst unnöthig starken Wände des Hypostyls gesetzt sein, und nicht, wie die Nachbildung des Palastes am Grabdenkmal zeigt, auf die Intercolumnien oder vielmehr auf das Gebälk der Säulen, was structiv nicht blos verwerflich, sondern geradezu unmöglich gewesen wäre. Sonst mag das Aeussere dem des Obergeschosses am Grabmal ähnlich gewesen sein: die Eckpfeiler wenigstens, die aus einer seltsamen Combination von Toren und Hohlkehlen bestehend nach unten in Löwenpranken auslaufen, nach oben aber in einem einseitigen Löwencapital abschliessen, unerkennbar auf ein tektonisches Vorbild zurückgehend, wie sich aus den mit Ausschluss der Capitäle ebenso gestalteten Beinen des Thronsessels (Fig. 81) ergibt, sind durchaus denkbar, und so mögen auch die decketragenden Gestalten, welche in zwei Reihen die Façadenwand am Königsgrabe schmücken, in Relief oder Malerei ausgeführt gewesen sein. Diese Auszierung aber wird um so wahrscheinlicher, als sie sich auch in Portalreliefs wiederholt, wo dann die typischen Gestalten in der anschaulichsten Weise die verschiedenen Unterthanenvölker, welche nebeneinandergereiht buchstäblich den Königsthron stützen, symbolisiren. Eingang und Beleuchtung sind wohl auf die der Façade entgegengesetzte Seite gelegt zu denken, wo der Raum am breitesten und überdiess auch der Treppenaufgang vom Erdgeschosse her war, da sonst auf der Nachbildung der Fronte am Königs-

grabe beides angedeutet sein müsste, und dazu noch eine Freitreppe, die vielleicht ebenfalls doppelflügelig zum Dache des Oberbaues führte. Dass diess ebenfalls flach und zugänglich war, zeigen die beiden dieser Erörterung zu Grunde gelegten Reliefs (Fig. 77 und 81), wo wir einerseits einen Thronsessel des Königs von einem Baldachin beschattet, anderseits einen jener Feueraltäre gewahren, die nach persischer Sitte stets am höchstmöglichen Punkte angebracht wurden und an dieser Stelle des Palastes sogar eine Erwähnung in der Bibel gefunden haben, nach welcher Hesekiah, gegen den sabäischen Sonnendienst einschreitend, die »auf der Höhe des oberen Gemaches des Ahaz« befindlichen Altäre zerstörte. Es ist demnach nicht als eine blos passliche Ausstaffirung, sondern als berechtigte Ergänzung zu betrachten, wenn ich in meiner Restauration des Dariuspalastes (Fig. 69) die Höhe des Obergeschosses mit dem königlichen Thronhimmel und dem Feueraltar bekrönte.

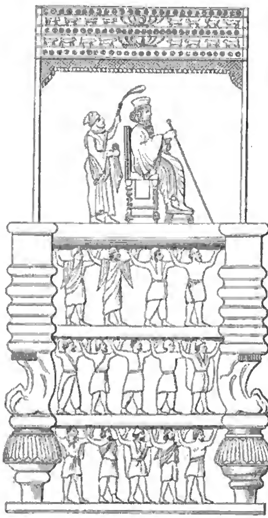


Fig. 81. Portalrelief der Hundertsäulenhalle.

Ist somit eine ziemlich verlässige Vorstellung des persischen Palastbaues an seinem ältesten, einfachsten und erhaltensten Beispiele gewonnen, so können wir auch versuchen, uns die übrigen analogen Gebäude der Terrasse von Persepolis zu vergegenwärtigen. Die Ruine *O* des Situationsplanes zeigt die Reste eines ganz ähnlichen Baues von ungefähr gleichen Dimensionen, nach seiner Richtung gegen Nordwest aus unten noch zu erörternden Gründen wahrscheinlich jünger als der beschriebene, und darum nur von geringerem Interesse. Doppelt so gross wie der Dariuspalast aber war der südöstlich vor diesem und ihm nahezu gegenüber liegende Palast des Xerxes. Dieser hatte überdiess eine geräumige Treppenterrasse vor und eine nicht weiter erklärbare Säulenhalle neben sich, dafür aber fehlte

der rückseitige Saalbau, indem die Nebengemächer zur Rechten und Linken des Hypostyls durch ihre geräumigeren Verhältnisse denselben entbehrlich zu machen schienen. Die Vorhalle war hexastyl, mithin der proportionale Säulensaal sechsunddreissigsäulig; und selbst zwei der Seitenräume waren gross genug, um einer Unterstützung durch je vier Säulen zu bedürfen. Von noch weit grösseren Dimensionen und das Areal des Dariuspalastes um das Achtfache übertreffend war aber die Palasthalle des Xerxes *(DEG)* mit grossartiger Doppeltreppe an der Nordwestseite. Ohne jede Spur von Gemächern bestand diese nur aus einem gleichfalls sechsunddreissigsäuligen durch riesige Verhältnisse imposanten Hypostyl, an dessen drei Seiten — die vierte war vermuthlich durch eine gemeinschaftliche Rückwand abgeschlossen — sich hexastyle Vorhallen vorlegten, welche das Ganze auch äusserlich, die todten Wandlinien maskirend, künstlerisch gliederten und reich belebten. Die Wände sind wieder bis auf unansehnliche Spuren der Portale (*G*), die freilich von Coste als Piedestalreste gedeutet worden sind, gänzlich verschwunden; doch wenn diess auch an einer ähnlichen Ruine zu Susa, welche der verdienstvolle W. K. Loftus untersuchte, ebenso der Fall ist, so darf doch kaum mit Coste angenommen werden, dass sie auch schon ursprünglich gefehlt haben, und dass die Säulenmasse des Mittelraumes ganz unumschlossen, d. h. von den drei Portiken, welche sich unter besonderen Dächern ringsum gruppirten, unzusammenhängend umstellt gewesen sei. Wenn wir aber hinsichtlich der Ergänzung der Wandlinie und des dadurch ermöglichten Zusammenschlusses des Ganzen unter eine gemeinsame Bedachung Fergusson beipflichten, so erscheint uns doch dessen weitere Annahme unzulässig, dass auch dieses Gebäude, wie der Dariuspalast ein Obergeschoss gehabt habe, da es hiezu an allen Bedingungen, Aufgang u. s. w. fehlte. Die Ruine ist auch dadurch merkwürdig, dass sie die kolossalen Säulenreste in verhältnissmässig bester Erhaltung gibt, und zwar in den drei obenbeschriebenen Arten, an der Westporticus mit Stier-, an der Ostporticus mit Löwencapitälen und im Uebrigen mit der aus drei, beziehungsweise vier Theilen combinirten Form der Säulenbekrönung. Was endlich die Bestimmung dieses Gebäudes betrifft, das seinen Verhältnissen wie seiner Ausdehnung nach zu den grössten der Welt gehört und bei einem Areal von 105000 □' das des Mailänder Domes nahezu erreicht, das des Cölner Domes aber um 23500 □' übertrifft, so kann kaum ein Zweifel sein, dass es unter Ausschliessung alles wohnlichen Zweckes als ein Audienz-, Fest- und Ceremoniensaal des prunkvollsten und eitelsten aller Könige erbaut und benutzt wurde, zu welchem Zwecke es auch passend zunächst an das Eingangsthor des Palastes gesetzt war.

Dieses nicht minder prächtige Eingangsthor (*B*), nach den Inschriften ebenfalls von Xerxes errichtet, ist wieder, wie Fig. 82 zeigt, in sehr bedeutenden Resten vorhanden, ohne indess bisher zu seiner vollen Erklärung gekommen zu sein. Denn es war zwar klar, dass es seinem Kerne nach aus einer Kreuzung von zwei Durchgängen mit vier Mündungen bestand, wie es ein ähnlicher Portalbau (*H*) der Terrasse noch deutlicher zeigt, wobei die Vierung von vier Säulen gestützt war, die Durchgangswände aus sculpirten Marmorblöcken aber durch dermalen bis auf die Ansätze verschwundene Mauern so miteinander verbunden wurden, dass das Ganze bei quadratischem Plane von Aussen das Aussehen eines römischen Janus Quadrifrons gewährte: allein es herrschte



Fig. 82. Propyläen des Xerxes in Persepolis.

die Ansicht, dass diese Portaldenkmale wie die als Beispiele angezogenen Jani, von welchen einen Abbildung unten eine Vorstellung geben wird, gänzlich frei standen. Ich habe nun schon in meiner Geschichte der Baukunst des Alterthums die Vermuthung ausgesprochen, dass von dem Portalbau aus ungefähr in den auf dem Situationsplan von Persepolis punktirt angegebenen Linien Schenkelmauern nach dem Treppenausschnitte zu geführt gewesen sein müssten, welche denselben statt eines leicht zu umgehenden nutzlosen Prunkbaues erst eigentlich zum Thor gemacht hätten und so die fortificatorische wie überhaupt abschliessende Bedeutung der Palastterrasse nicht durch gänzliche Freigebung des breiten Aufgangs geradezu illusorisch erscheinen liessen.

Wahrscheinlich waren solche Schenkelmauern auch an den Hauptportalen der assyrischen Paläste, weil sonst sämmtliche Zugänge, selbst zum Harem, allzusehr preisgegeben gewesen wären. Wie sich aber ihr Verschwinden an den ninivitischen Palästen durch das Weichen der Terrassenränder erklärt, so hat es in Persepolis, wo alle Wände fehlen, gerade in der naturgemässen Thür- und Fensterlosigkeit seinen Grund.

Die Annahme ähnlicher Verbindungslinien auch an den beiden anderen Portalbauen der Palastterrasse (*H* und *Q*) lässt aber nicht blos auch diesen ihre volle Bedeutung gewinnen, sondern wirft überdiess Licht auf einen bisher räthselhaften Bau von gewaltiger Ausdehnung (*P*), den man in Ermangelung eines besseren Namens als die Hundertsäulenhalle bezeichnet hat. Er besteht aus einem weiten, nach sechs noch an ursprünglicher und bezeichnender Stelle erhaltenen Säulenfragmenten für hundert Säulen berechneten quadratischen Saale und einer nicht ganz so breiten und darum nicht dekastyl, wie das Innere, sondern oktastyl zu denkenden Vorhalle, von welcher ebenfalls zwei an ihrer ursprünglichen Stelle gebliebene Basen Dimensionen und Abstand anzeigen. Die Säulen selbst lassen sich nach den Basen ungefähr auf nur 7 M. Höhe berechnen, während die Halle nach ihrer in allen Portalen und Blenden vollkommen gegebenen Umfassung jederseits 68 M. mass. Nach gewöhnlicher Annahme war diese Anlage von jeher auf den Umfang beschränkt, der durch die Ruine bezeichnet wird, und diente wieder als ein Luxussaal, nach Fergusson als ein Thronsaal: allein abgesehen davon, dass die Halle des Xerxes durch ihre imposanten Verhältnisse einem solchen Zwecke weit besser entsprechen musste, als der niedrige und lediglich weite, aber wegen des Säulenwaldes fast durchsichtslose Raum, ferner dass doch nicht zwei so ausgedehnte Gebäude für denselben Zweck angenommen werden können, müssen wir nothwendig auf der Terrasse noch nach einer jedenfalls sehr geräumigen Anlage suchen, die sowohl nach orientalischer Sitte, wie nach ausdrücklicher Ueberlieferung auf der persischen Königsburg nicht gefehlt haben kann, nemlich das Harem. Betrachten wir aber die Ruine im Vergleich mit den Palastanlagen, so wird sich sofort ergeben, das sie nichts anderes ist, als der Mitteltheil eines ähnlichen nur weit ausgedehnteren Gebäudes, von welchem sich aber, wie auch z. B. an der Ruine *O*, nur Säulensaal und Vorhalle erhalten haben, während der ganze äussere Mauerumfang verschwunden ist, ein Schicksal das ja alle Wände auf der ganzen Terrasse betraf, gerade diese aber um so gründlicher als das Gebäude seiner Bestimmung nach nur wenige Zugänge und keine bis auf den Boden reichende Fenster haben durfte. Zwei Hauptzugänge jedoch,

wahrscheinlich die einzigen des ganzen äusseren Umfangs, haben sich erhalten, und gerade diese bezeichnen die Stelle der Umfriedigung: es sind die Portalbaue *H* und *Q*, von welchen der erstere sogar Spuren der Wandlinie zeigt und den Zugang von den Palästen *K*, *L* und *O* her bildet, während das Portal *Q* wahrscheinlich zu einem Vorhofe führte, der den Bewohnerinnen des Gebäudes nicht versagt sein konnte. Denken wir uns nun den Raum zwischen dem Hypostyl und der punktirt angedeuteten Aussenwand nach Art des Dariuspalastes in zahlreiche zellenartig aneinandergereihte kleinere Gemächer gegliedert, wie wir sie für 300 Frauen des Harems annehmen müssen, das niedrige und weite Hypostyl aber als eine Art von Conversationssaal für die gefangenen Frauen, dessen auffällige und jede Festbestimmung ausschliessende Niedrigkeit wie verdüsternde Säulenanhäufung für diesen Zweck nur heimlich und namentlich zur Absonderung der Unterhaltungs-Gruppen geeignet erscheint, dessen Dämmerlicht aber in den abendlichen Zusammenkünften durch die bunten Lampen des Orients verdrängt ward, so gewinnen wir für das Harem nicht blos eine dem Palastbau analoge Anlage, sondern diese auch in der gehörigen Ausdehnung wie an einer passenden Stelle; und damit gleichzeitig sowohl das für die orientalische Palastanlage Unentbehrliche, als auch eine für die Herstellung des Totalplanes entsprechende Ausfüllung eines grossen Theiles des sonst nicht erklärbaren Areals.

Es scheint indess, dass die Gestalt der Terrasse selbst in Darius' Zeit eine etwas andere gewesen sei, wie unter seinem Nachfolger. Ob auch in Bezug auf ihre Ausdehnung liesse sich erst entscheiden, wenn festgestellt würde, in wie weit der gewachsene Boden des ihren Kern bildenden Felsenplateau's für den Unterbau benutzt ist, denn wenn die Nordwestseite gebaut oder aufgeschüttet befunden würde, dann dürfte man annehmen, dass ursprünglich nur etwa die Südhälfte hergestellt worden sei. Jedenfalls aber wurde der Aufgang erst beim glänzenden, möglicherweise schon in der letzten Regierungszeit des Darius begonnenen Umbau des Ganzen durch Xerxes verändert, indem die Orientirung des Dariuspalastes mit seiner unter allen Bauten allein gegen Südost gerichteten Façade darauf hinweist, dass früher der Aufgang am Südende der Terrasse gewesen sei. Die ungemein solide Herstellung des Neubaues aber sicherte nicht blos die fast intacte Erhaltung der ebenso grossartigen und breiten wie bequemen Doppeltreppe mit ihren niedrigen, in gewaltige Blöcke gehauenen Stufen, welche noch jetzt den Zugang sogar zu Pferde erlauben, sondern selbst eines Theiles des Terrassenpavimentes aus ungeheuren, durch Schwalbenschwänze verklammerten Steinplatten.

Von anderen Monumentalbauten ausserhalb der Terrasse von Persepolis dürfen wir auf persischem Boden Tempel nicht blos nicht in erster Linie, sondern überhaupt nicht suchen. Der persische Cult erlaubte keine geschlossenen Räume, sondern forderte Opfer und Gebete auf den Gipfeln der Berge oder sonst auf künstlichen Erhöhungen. Herodot berichtet sogar, dass die Perser sich nicht einmal damit begnügten, die Tempel zu verabscheuen, sondern auch keine Götterbilder und Altäre errichteten, was jedoch in Bezug auf die letzteren jedenfalls unrichtig ist, indem der Feuerdienst gerade Altäre erheischte, und solche auf dem Façadenschmuck der Achämenidengräber (Fig. 77) sogar dargestellt sind. Auch wird es kaum als unzulässig erscheinen, zwei nebeneinander befindliche Altarpiedestale in der Nähe der Palastterrasse von Pasargadae als altpersisch zu bezeichnen (Fig. 83). Sie bestehen aus etwa 3 M. hohen Würfeln, von welchen der eine oben terrassenförmig abgestuft ist und an einer Seite noch die in gerader Flucht emporführende Treppe zeigt, während die Platform zur Aufnahme eines Altars eben gross genug oder selbst als Feuerstelle passend war. Sie gemahnen an das Obergeschoss des Dariuspalastes, dessen flaches Dach, wie oben gezeigt worden ist, ebenfalls für Cultzwecke in Anspruch genommen war, woran sich noch die Vermuthung knüpfen liesse, dass in der Zweiheit dieser Piedestale auf den Dualismus des persischen Ormuzd- und Arhimandienstes hingewiesen sei. Andere grössere Monumente sind zwar wahrscheinlich ebenfalls altpersische Cultstätten, doch ist dabei diese Beziehung wegen Mangel an allen charakteristischen Architekturformen noch weniger zu erweisen: so der Kegel von Darabgerd, Kella Darab genannt, der 48 M. in der Höhe messend von zwei Mauerringen gestützt und von einem kreisförmigen achtmal in regelmässigen Abständen durchbrochenen Wall umgeben wird, ein Denkmal, worin man die künstliche Nachahmung eines natürlichen Cultberges vermuthen dürfte; oder, des obeliskartig rechteckigen etwa 27 M. hohen, an der Basis jederseits 8,5 mes-

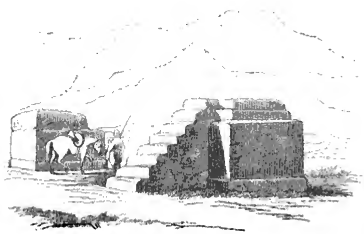


Fig. 83. Cultstätten von Pasargadae.

senden Massivthurmes von Firuz-Abad nicht zu gedenken, die gewaltige Platform unweit davon, mit ihren vier breiten in Kreuzform an die vier Seiten angelehnten Rampen, in ihrer Substruction 78:61 M. messend und in den Axen nach den vier Himmelsgegenden gerichtet. Dieses Denkmal ist überdiess in schönstem Quaderbau wie er in nachchristlichen Zeiten diesen Gegenden nicht mehr eigen ist, ausgeführt, und erinnert in der Schwalbenschwanzverklammerung der einzelnen Blöcke an das Terrassenpaviment von Persepolis.

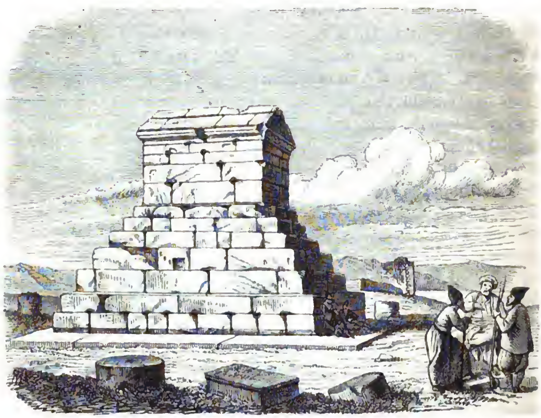


Fig. 84. Grabmal des Cyrus.

An die Cultstätten reihen sich in ihrem halbsacralen Charakter die Grabmäler. Sind sonst wenige Denkmäler auf den Gründer der persischen Grossmacht, den heroischen Cyrus zurückzuführen, so scheint dafür das Glück dessen Grabmal baulich fast intact erhalten zu haben. Die Beschreibung Arrians (VI. 29) ist zwar nicht so genau als wünschenswerth wäre, doch passen seine Angaben auf ein interessantes offenbar altpersisches Grabdenkmal (Fig. 84), jetzt Medsched Mader-i-Suleiman, Grabmal der Mutter Salomons genannt, das auch durch seine Lage im Morgab, wie auch durch die Ruinenumgebung von Pasargadae, welche zum Theil Inschriften mit des Cyrus Namen und auf ihn bezüg-

liche Reliefs enthält, nicht widerspricht. Es besteht aus einem siebenfach abgestuften Terrassenbau mit einer Grundfläche von 13,5 : 12,5 M. aus gewaltigen trefflich gefugten Quadern, welcher eine giebelförmig gedeckte Cella trägt. Einfache Leisten von leicht geschwungenem Profil am Fusse der Kammer wie am Dachansatze verrathen zwar Geschmack, aber keine griechische Einwirkung, welche letztere vielleicht, aus den kleinasiatischen Feldzügen des Cyrus datirend, in der Giebelform des Daches zu vermuthen ist, da diese sonst im Orient selten vorkömmt. Der schon von Arrian als besonders klein hervorgehobene Eingang misst 0,90 in der Breite und 1,2 M. in der Höhe, die Kammer selbst bei einem äusseren Cellenverhältniss von 6,3 Länge und 5,2 Breite nur 3 M. Länge zu 2,1 Breite und eben solcher Höhe. Im Inneren ist natürlich von den im Alterthum gerühmten Geräthen aus gediegenem Golde, Tisch, Sarg und Bahre, wie von dem purpurnen Pelzwerk keine Spur mehr, ebenso wenig von den Inschriften. Dafür hat die Untersuchung desselben ergeben, dass die vier Blöcke der unteren Lage der Kammer kunstvoll ausgezahnt in einander greifen, welchem Umstande wie der exacten Fügung des gewaltigen Materials wohl die herrliche Erhaltung des Denkmals zuzuschreiben ist. Das Ganze macht den Eindruck eines chaldäischen Terrassentempels und es ist nicht unwahrscheinlich, dass für Cyrus' Grabmal diese Form gewählt ward, weil sein Gedächtniss bald nach seinem Tode den Nimbus eines vorderasiatischen Heros gewann. Ein Säulenviereck scheint den ernsten Bau umschlossen zu haben, wie man aus einigen erhaltenen Stümpfen entnehmen darf, die noch aus dem Boden ragen. Griechische Berichterstatter sprechen ausserdem noch von Gebäuden für die zu seinem Culte aufgestellte Priesterschaft, wovon man noch in der nahen Karawanserai Reste finden will.

Die Grabmäler der späteren persischen Könige, unter sich für die ganze Achämenidendynastie fast gleich, sind von einer völlig anderen Gattung, nemlich Felsengräber. In ansehnlicher Reihe, sieben an der Zahl, an der schroffen Felswand von Naksch-i-Rustam und Persepolis sich hinziehend, und in Nähe und Ferne einen grossartigen Schmuck der Landschaft bildend, scheinen sie alle dem Typus nachgebildet, den Darius, wie schon erwähnt, durch die äusserliche Uebertragung seiner Palastfaçade auf seine Grabwand gewonnen zu haben scheint (Fig. 77). Die nur in der unteren Hälfte wirklich zugängliche, oberhalb in Nachahmung von Holzverschlag geschlossene Thüre führt zu einem mit der Façadenwand parallelen Corridore, der sich am Dariusgrab noch über die Façadenbreite hinaus nach links zieht und zu drei Kam-

mern, deren jede für drei Särge eingerichtet ist, führt. Alle Gräber wurden von Coste und Flandin bereits geplündert gefunden und sind sonst in der Felsenhöhlung schmucklos. Viel einfacherer Art ist ein Felsengrab zu Serpul Zohab, äusserlich einst mit zwei freistehenden Säulen, aber sonst mit keinem weiteren Schmuck versehen, innen aber nur eine kleine genau für zwei Särge berechnete Kammer darbietend.

Ob andere thurmartige mit kleinen Kammern versehene Denkmäler bei Naksch-i-Rustam und bei Pasargadae, mit ihren äusserlich durch Lisenen verstärkten Kanten, mit den zahlreichen oblongen Vertiefungen an den Wandflächen und verschieden grossen in ihren Rahmen dreifach abgestuften Fenstern (je sechs an jeder Seite) als Gräber zu betrachten seien, ist nicht völlig sicher; von den eigentlichen Volksgräbern und deren Formen aber wissen wir nichts, wenn wir nicht annehmen wollen, dass die Perser auch einst wie jetzt ihre Leichen aus dem Gebirge nach den chaldäischen Nekropolen herabführten, wo Millionen von Gräbern erst noch ihrer wissenschaftlichen Sichtung harren.

Nicht mehr als vom Privatgrabe ist vom Privathause bekannt, von welchem überhaupt aus dem ganzen Alterthum bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit so wenig Reste sich erhalten haben, und welches in despotischen Ländern zumal, wo der Unterthan mit seinem Hause vor dem Glanze des Monarchen verschwinden sollte, am wenigsten erhaltungsfähig hergestellt sein konnte. Doch dürfen wir es uns vielleicht in einer aus dem Palastplan vereinfachten Form denken, wenn auch mit Weglassung der Terrassen, der Säulen und der Sculpturen, und unter Reduction der Räume auf das geringste Maass.

Weit weniger Selbstständigkeit, wie in der Architektur, entfalteten die Perser in der Plastik. Hier zeigen sie sich ganz und gar als die schwach begabten Schüler der Assyrer, welche dadurch nur wenig gewannen, dass sie auch andere Einflüsse, ohne jedoch deren Wesen zu erfassen und zu einer wahren Fortbildung der assyrischen Kunsttradition zu nutzen, in sich aufnahmen. Waren die Assyrer in ihrer künstlerischen Entwickelung auf sich selbst angewiesen und deshalb ernstlich darauf bedacht, die Natur in ihrer Unmittelbarkeit als Hauptquelle ihren plastischen Schöpfungen zu Grunde zu legen, so begnügten sich die Perser, statt des eigenen jeden frischen und wirklichen Fortschritt belebenden Naturstudiums, bei der weit grösseren Ausdehnung ihres Reichshorizontes gewisse Formen und Behandlungsweisen dem assyrischen Erbe aufzupfropfen, welche sie sowohl von den Aegyptern als auch, und zwar in noch höheren Grade, von der zu Darius' und Xerxes' Zeit schon in hoher Blüthe stehenden Plastik der kleinasiatischen Griechen erborgten.

Sie opferten jedoch mit diesem Heranziehen hellenischer Eigenthümlichkeit, mit diesem Verquicken mesopotamischer und ionischer Kunstweise gerade die Ursprünglichkeit und stylistische Einheit, und machten dadurch ihre Plastik zu einem widerwärtigen Zwitterbilde unverarbeiteter Elemente. Dass bei dieser todten Richtung auch der Schaffensdrang zurücktrat und die Kunst sich räumlich mehr und mehr beschränkte, um zuletzt zu rein ornamentaler Uebung zu verschrumpfen, ist sehr begreiflich. Man konnte überdiess eher aufhören, nach assyrischem Vorbilde die Wände mit Plastik förmlich zu bedecken, als die persische Architektur selbst weit mehr als die Mesopotamiens ihre Aufgabe erfüllte, und aus eigenen Mitteln bestritt, was dort Plastik und Malerei decken musste.

Persische Rundbilder kennen wir gar nicht. Doch sind noch mehre Beispiele von den halb im Runden gebildeten monstrosen Kolossen erhalten, welche uns von der assyrischen Plastik bekannt sind. Sie unterscheiden sich in Erfindung und Detail, in ihren Verhältnissen wie in ihrer Placirung fast gar nicht von den assyrischen, nur dass sie etwas trockener sind und in ihren striemenartigen Sehnen und Adern wie in den fast zum Ornament stylisirten Muskeln und Haaren die Lebendigkeit der ninivitischen Werke eingebüsst haben. Die ornamentale Tendenz bemächtigt sich namentlich, und zwar hier mit bestem Erfolge, der Fittiche, welche sich im Gegensatze zu den geradlinigen Federlagen der Vorbilder am Tigris jetzt zu jenem schmuckvollen, aber unwahren Schwunge umbilden, den wir von den griechischen Greifgestalten kennen. In bester Erhaltung treffen wir diese Kolosse noch an den Propyläen des Xerxes beim Aufgange der Terrasse von Persepolis, und zwar an der Vorderseite vollkommene Stiere mit verhältnissmässig unbedeutenden Köpfen, an der Rückseite dagegen die schon beschriebenen Cherubs mit langbärtigen tiarenbekrönten Menschenköpfen. Man möchte fast vermuthen, dass diese rein assyrischen Portalkolosse geradezu als mesopotamische Trophäen zu betrachten sind, und sich erst im Laufe der Zeit im persischen Palastbau eingebürgert haben.

Die wahrscheinlich in Backstein hergestellten Wände erhielten die Steinverkleidung mit dem reichen plastischen Schmuck, wie er die assyrischen Palastwände überwucherte, nicht, indem sich davon Reste erhalten haben müssten. Die Wandflächen waren daher wohl mit Malereien geschmückt, worüber die Vermuthungen unten noch geprüft werden sollen; in dem Maasse aber, in welchem die plastische Auszierung zurücktrat, vermehrte sich die architektonische Belebung durch Thüren, Fenster und Blenden mit ihren mehrfach abgestuften Pfosten und blätter-

reichen Bekrönungshohlkehlen über dem Sturze. Nur die Durchgangswandflächen der Thürgewandungen wurden für Reliefdarstellungen benutzt, welche theils mythologischen theils ceremoniellen Inhalts sind. Die Reste von Pasargadae zeigen eine solche mythologische Gestalt noch im langen enganliegenden und faltenlosen Gewande nach assyrischer Tradition, etwas schlanker als wir sie dort fanden und wie es scheint mit weniger prononcirtem semitischem Profil, ägyptisirend durch die langgestreckten gewellten Widderhörner auf dem Kopf mit

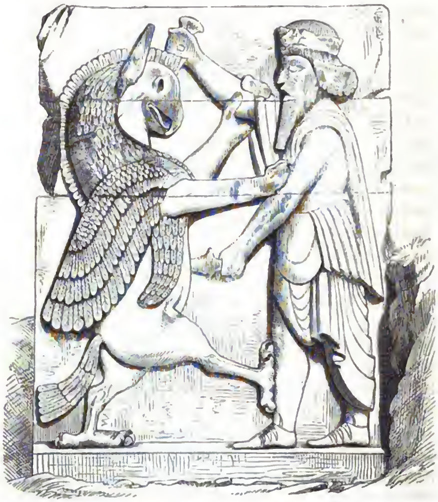


Fig. 85. Portalrelief von Persepolis.

der lose daraufgesetzten Ausschmückung der Nilkrüge, Disken und Uräosschlangen; leider ist das Uebrige zu schlecht erhalten, als dass mehr wie der Umriss erkannt werden könnte. Auf der Terrasse von Persepolis wiederholt sich mehrfach eine königliche, oder göttliche Gestalt, welche einen Löwen würgend in die Luft hebt, wie diess auch an ninivitischen Reliefs, aber in viel markigerer Darstellung erscheint, oder einen aufrecht auf die Hinterbeine gestellten Stier, Löwen oder

Greifen mit einem kurzem Schwert durchbohrt. Die beifolgende Abbildung (Fig. 85) gibt eine dieser seltsamen mythologischen Darstellungen. Die männliche Figur, mit einem Diadem geschmückt und sonst im Haupte von dem assyrischen Typus höchstens durch eine längere weniger vorspringende Nase und durch einige Beschränkung des Haar- und Bartwuchses sich unterscheidend, hat im Nackten, d. h. in Armen und Beinen, etwas schlankere Formen, dafür aber bei weicherem, einigermassen hellenisirendem Fluss des Umrisses weniger Modellirung als wir sie am Tigris gefunden haben, wodurch der Eindruck gewaltiger Muskelkraft, wie der frappanten und gesunden Energie der Handlung, wie sie der assyrischen Kunst eigen, verloren geht. In der Gewandung findet sich auch nichts mehr von dem sackartig Enganschliessenden, mit der reichgemusterten Behandlung der faltenlosen Flächen, sondern ein freilich nicht zu glücklicher Versuch von Drapirung und freiem Wurf der Gewandstoffe, der jedoch einer complicirten Bildung, wie sie z. B. hier auftritt, schon gar nicht gewachsen ist. Ich glaube darin asiatisch hellenische Einwirkung zu erkennen, die freilich auf ziemlich sterilen Boden fiel, und ebenso wenig verständlich wirkt, als die Anordnung dem Künstler selbst völlig klar gewesen zu sein scheint. Die Bundschuhe benehmen auch dem etwas verkümmerten Fusse die wahren Formen, schwingen sich aber namentlich an den Sohlen in einer selbst die nackte Erscheinung übertreibenden Weise; der von den Griechen damals längst errungene Fortschritt, bei den sich bewegenden Gestalten den zurückstehenden Fuss so zu heben, dass er nur an der Spitze den Boden berührt, blieb jedoch den Persern ebenso fern wie die Kunst, den ganzen Körper an der Bewegung theilnehmen zu lassen, so dass keine Handlung als eine wirkliche in der Fortsetzung des dargestellten Bewegungsmomentes sich vollziehende erscheint, sondern lediglich den Eindruck einer erstarrten Position macht: die Gestalt ist weder im Stande das Thier von sich abzuwehren, noch den tödtlichen Stoss durch einen weiteren Nachdruck zu vollenden. Ebenso versteinert stellt sich der Greif dar, der hier mit Adlerkopf und Federschwanz, an anderen Darstellungen mit Löwen-Haupt und Scorpionenschweif erscheint. Sowohl die Löwenpranken an den Vorderfüssen, wie die Adlerklauen an den Hinterfüssen sind in Angriffsstellung, eine Tatze fasst den rechten nach dem Kopf des Monstrums greifenden Arm, die andere den linken Arm, der dem Thier das breite stark zugespitzte Schwert in den Unterleib stösst, während eines der vogelartigen Hinterbeine sich gegen das Knie der männlichen Gestalt stemmt: allein es ist nirgend ein energisches Fassen, Pressen oder Einkrallen, wie wir das an assyrischen Bildwerken finden,

es ist nur eine Stellung, aber keine Handlung und so hat das Löwenadler-Monstrum auch nichts schreckenerregend Gewaltiges, sondern nur hässlich Komisches in seiner Gestalt wie in seinem Auftreten. Auch der Stier oder der Löwe, der sonst die Stelle des Greifes vertritt, verliert seine in Assyrien mächtige Erscheinung, so dass wir die Scene eher für ein Spiel des Mannes mit einem harmlosen Thiere halten würden, wenn nicht sein Schwert bereits zur Hälfte in dessen Leibe steckte.

Einer solchen Kunst war natürlich die reine Ceremoniendarstellung, bei welcher sich die Handlung, weder Momentanes noch Energisches anstrebend, auf ein Minimum beschränkt, das Zugänglichste. Von solcher zeigen die Durchgänge den König mit Stab und Lotosblumen in den Händen schreitend und von zwei dessen Grösse nur zur zwei Dritttheilen erreichenden Eunuchen gefolgt, welche ihm Schweisstuch und Sonnenschirm nachtragen und zu gleicher Zeit mit einem Pfauenwedel Kühlung fächeln. Dabei scheint sogar beobachtet, an einer Thür der Rückseite des Palastes den Sonnenschirm, der nur am Ausgang von Bedeutung war, wegzulassen. Die flüchtige Betrachtung kann hier täuschen und ruhige Würde erkennen lassen, wo nur Leere im Gegenstande wie in der Kunst zu finden ist. Ebenso verhält es sich mit den nicht seltenen Thronbildern, welche schon oben (Fig. 81) ihre architektonische Verwerthung gefunden haben. Der von einem Baldachin beschattete Thron, welcher den König, dessen Füsse auf einem Schemmel ruhen, trägt, erscheint hier sammt dem Gefolge und den vor ihm stehenden Räuchergefässen auf eine Erhöhung gehoben, welche, wie oben dargestellt worden, mit zwei oder drei übereinandergesetzten Reihen von Männern geschmückt ist, die als Stützen des Thrones mit ihren emporgestreckten Armen die Platform zu tragen scheinen. Sie sind bei sonst ganz schablonenhaft ornamentaler Nebeneinanderordnung dadurch interessant, dass sie die verschiedenen Nationalitäten des persischen Reiches in Köpfen wie in Tracht repräsentiren sollen, welche jedoch alle nachzuweisen selbst mit Beiziehung der durch die Schilderung des Herodot berühmt gewordenen Heerschau des Grosskönigs am Hellespont kaum gelingen dürfte. Ganz ähnlicher Art sind die ebenfalls schon nach ihrer architektonischen Seite besprochenen Obertheile an den Felsenreliefs der Achämenidengräber, nur mit dem Unterschiede, dass in Rücksicht auf den sacralen Charakter der Gräber die Könige nicht thronend, sondern die eine Hand auf den Bogen gestützt auf einer Stufenerhöhung stehend dargestellt sind und zwar vor dem Altare, über welchem der geflügelte Ringgott neben der Sonnen- oder Mondscheibe schwebt. An diese Darstellung würde sich aber auch die äussere Behandlung des Obergeschosses der

Paläste reihen, wenn wie schon erwähnt wurde zu erweisen wäre, dass diese Ausschmückung wirklich plastisch und nicht blos in Farben hergestellt gewesen wäre.

Der ausgedehntesten Anwendung erfreute sich die persische Plastik an der Fronte des Treppenbaues, der jedem Palaste vorgelegt war. Hier finden sich die Ceremoniendarstellungen der assyrischen Palasthöfe in einer kraftlosen Replik wiederholt, welche die scharfe, liebevolle Schilderung des Details, wie die derbnaturalistische Durchbildung des Körperlichen nur zu sehr vermissen lässt. Lange Züge von Vertretern der verschiedensten Nationalitäten, deren Trachten in ihrer Haar- und Bartbehandlung, in ihren Federmützen, Hauben, Kapuzen, Spitzhüten, in kurzen Röcken mit aufgeblähten Beinkleidern wie in langen unten weiten und faltigen Gewändern mit den gleichfalls übermässigen viele Falten bildenden Aermeln, in Thierfellen, Mänteln, Aermelüberwürfen, in Gürteln, Wehrgehenken, Schwertern, Bogen, Köchern, in Sandalen, Schuhen und Stiefeln u. s. w. noch am besten charakterisirt sind, bringen die mannigfachsten Gaben dar: einen bespannten Wagen, Pferde, Dromedare, Bisamochsen, Widder, Steinböcke, Elephantenzähne, Stoffe und Gewande, unter denen selbst eine Art von Strümpfen zu unterscheiden sind, Schwerter, Doppelhämmer, Armreife, Räuchergefässe mit Weihrauch-Henkelgeschirren, Salben in Näpfen die auf einem wageartigen Träger herbeigeschafft werden, Weinschläuche, Schalen, kugelförmige und kuchenartig flache Speisen, auf blosser Hand getragen, verdeckte Schalen und Pokale, Säckchen, während viele nur Lotosblumen oder Granatäpfel in den Händen haben. Es sind schlanke engbrüstige Gestalten mit knappem Oberleib, der zwar durchaus im Profil, aber ohne alle anatomische Richtigkeit im Ganzen wie im Detail hergestellt ist, Körper, die nicht blos bewegungslos, sondern bewegungsunfähig sind, obwohl sie durch die Stellung der Arme einige um nicht zu sagen Handlung, so doch Abwechselung angestrebt zeigen, indem sie die Hände übereinander, an den Mund, an das Bartende, an den Schwertgriff, an den Köcher legen, oder die Schulter der Vorausschreitenden oder Nachfolgenden berühren: denn mit diesem Aufgebot von Geberde gelingt es ihnen nicht über eine todte Stellungsverschiedenheit hinauszukommen.

Doch machen diese Darstellungen noch einen leidlichen Eindruck im Vergleich mit den lanzentragenden Garden, die ebenfalls in langen von den beiden Seiten gegeneinanderschreitenden Zügen dargestellt sind (vgl. Fig. 86). Die Köpfe weichen lediglich durch den spitzen Kinnbart von den assyrischen Typen ab, im Uebrigen wechseln sie regelmässig

alternirend nur in zwei genau schablonirten Uniformen, von welchen namentlich die eine ohne den Schild im faltenlosen Lederrock mit plumpen am Knöchel gebundenen Beinkleidern und gebauchten Kriegshauben bestehende an Unförmlichkeit Alles überbietet, während das lange an den beiden Hüften etwas aufgezogene und dadurch verständlich drapirte Gewand mit seinen gleichfalls in Falten hängenden weiten Aermeln, wie es die durch den Schild und die Federmütze Ausgezeichneten tragen, mehr befriedigt. Die elliptischen Schilde sind an den beiden Seiten, ver-

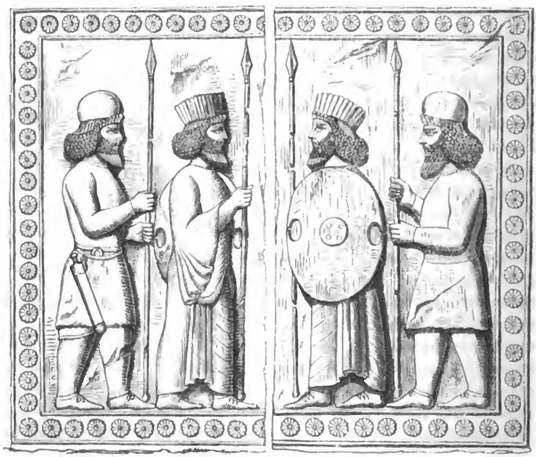


Fig. 86. Relief der Treppenwand des Dariuspalastes.

muthlich um hier die Lanzen einzulegen, rund ausgeschnitten wie die böotischen, und durch eine im Centrum aufgeheftete Rundplatte noch verstärkt. In den Winkeln der Treppenwangen finden sich Thiergruppen, einen Löwen, welcher einen Stier von rückwärts angreift, darstellend. Ist auch der aufspringende und nach dem Angreifer sich umsehende Stier ohne Wirkung, so erscheint doch die ganze Composition erträglich namentlich in der Benutzung des dreieckigen Raumes und somit besonders von architektonischem Verdienst. Die Brüstung der Treppenterrasse aber zeigt Reihen von starkstylisirten Lotosblumen auf

blätterreichen Stengeln, in der Mitte aber den geflügelten Discusgott zwischen kauernden Löwen. Durch eine solche, wenn auch etwas monotone, so doch reiche plastische Auszierung der Treppenfronte erscheint diese in derselben Rolle, wie der Giebel am hellenischen Tempel, woran sie auch durch ihre äussere Gestalt, nemlich durch die giebelförmig nach der Mitte zu sich nähernden Treppenlinien erinnert. Auch inhaltlich passten die Darstellungen für die Palastfronten, an welchen Garden ebenso am Platze waren wie geschenkebringende Vertreter der unterthänigen Nationen. Und erscheint es auch künstlerisch unschön, dass die Flächen in mehre Horizontalstreifen abgetheilt waren, welche die Männerreihen übereinander anbringen liessen, so gewährte diess doch wieder den Vortheil, dass dadurch der Massstab für das Ganze nicht beeinträchtigt wurde, was so leicht der Fall, wenn Kolossalfiguren vor Gebäuden aufgestellt werden, wogegen in der Regel der Nachtheil als ein geringerer bezeichnet werden darf, wenn vor oder an Kolossalgebäuden lediglich lebensgrosse Figuren kleiner erscheinen.

Von historischen Darstellungen ist nur eine bedeutendere bekannt, das Felsenrelief von Bi-Sütun. Der König von einigen Trabanten gefolgt, setzt einen Fuss und seinen Bogen auf einen rücklings zur Erde liegenden Gefangenen, der mit flehender Geberde die Hände zu ihm emporstreckt, während ein Zug von neun Gefangenen, deren Hände auf den Rücken gefesselt und die durch einen gemeinsamen Strick am Halse miteinander verbunden sind, sich ihm naht. Ueber der verhältnissmässig gelungenen Scene, welche in der stolzen Haltung des Königs, wie in der vorgeneigten der hoffnungslosen Gefangenen nicht ohne Verständniss ist, schwebt wieder der geflügelte Discusgott. Wenn aber auch Einzelnes minder misslang, so kann uns im Ganzen doch nur die Ueberzeugung bleiben, dass die persische Plastik der assyrischen gegenuber nicht blos schülerhaft blieb, sondern gerade die Vorzüge derselben aufgab, und dass sie, wenn sie von andern Culturvölkern entlehnte, diess nur äusserlich und im Nebensächlichen vollzog. Streng genommen kann man also von einer eigentlich persischen Plastik kaum sprechen, da sie weder eine selbstständige Grundlage noch irgend einen eigenen Fortschritt zeigt.

Ueber die Malerei der Perser aber haben wir gar keinen Anhalt, weil weder Reste noch Berichte vorliegen. Ohne Zweifel waren die Wände bemalt und zwar vermuthlich auf den Verputz, denn wenn nach mesopotamischer Art in der Glasur der Ziegeln, von welcher man doch auch Spuren gefunden haben müsste, da diese fast unverwüstlich ist, so wäre vielleicht eine harmonische Verbindung mit den nach Berichten

älterer Reisender ebenfalls farbig ausgeschmückten Thür- und Fenstergewandungen schwer herzustellen gewesen. Nach Analogie der Sculpturen darf man der Meinung sein, dass diese Malerei vorwiegend ornamental und dem plastischen Schmuck sogar noch untergeordnet war, da ja namentlich an der naturgemäss bevorzugten Fronte dafür wenig passender Raum und dieser, wie ein Vergleich mit dem Dariusgrabe lehrt, fast durchaus durch Inschriften in Anspruch genommen war. Allein an den übrigen Seiten war eine wenn auch noch so einfache farbige Nachhilfe dringend nöthig, wie ein Blick auf meine Restauration des Dariuspalastes lehren wird, dessen etwas kahle Seitenwände von selbst auf Malerei hinweisen, und diess Bedürfniss gefühlt zu haben, dürfen wir den Persern, welche die Reste assyrischer Kunst so genau kannten und namentlich Aegypten mit seiner übermässig ausgedehnten Wandmalerei ihre Provinz nannten, zutrauen

So gewann die persische Kunst im Ganzen wenigstens den Vorzug, dass die drei Künste in ihrer Anwendung, wobei wir jedoch von dem selbstständig Monumentalen in Plastik und Malerei, welches der Orient im Alterthum überhaupt nicht kannte, absehen müssen, in richtigem Verhältnisse standen; indem die Architektur ihre Schwesterkünste nur zu untergeordnet decorativer Nachhilfe brauchte und heranzog und nicht in dem überwiegenden Grade, wie die älteren Culturvölker des Ostens. Die Aegypter, deren sonst so reich entwickelte Architektur sich auf die Gliederung des Inneren beschränkte, bedurften der ausgedehntesten Malerei besonders um die ungefügen Wandmassen des Aeusseren, die Assyrer der plastischen Verkleidung und der Malerei, um ihre architektonische Schwäche nicht blos im Aeusseren, sondern vornehmlich im entwickelungsunfähigen Innern zu verdecken, und so gewannen bei beiden Völkern die genannten Künste ein ungehöriges Uebergewicht. Bei den Persern aber war die Architektur durch harmonische Ausbildung im Innern wie im Aeussern in ihr volles Recht, die decorative Plastik und Malerei aber in die ihr gebührende untergeordnete Stellung eingetreten.

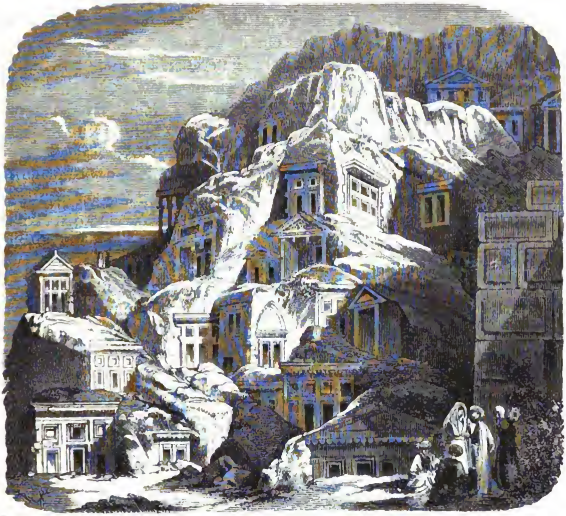


Fig. 87. Felsengraber von Myra.

Phönikien, Palästina und Kleinasien.

Der uralten Tradition, welche das Stromland des Euphrat und Tigris als den hervorragendsten Culturmittelpunkt der Erde darstellt, entsprechend macht sich in der That der mesopotamische Einfluss in ungeheurer Tragweite sowohl dem Raume wie der Zeit nach geltend. Ostwärts selbst den Ganges, in der Richtung gegen Westen das adriatische Meer überschreitend, im Norden nur durch das unwirthliche Scythien (Sibirien), südlich durch den indischen Ocean begränzt, treiben auch in Bezug auf die Zeit seine Wurzeln noch lange nach Christus frische Schösslinge in ganz Vorderasien, zunächst in den Werken der Sassaniden und dann in den Schöpfungen der weltbeherrschenden Araber. Der Born einheimischer Cultur war nicht ganz versiegt, obwohl

seit dem Untergange des persischen Reiches und der Gründung einer griechisch-asiatischen Monarchie durch Alexander den Grossen fünf Jahrhunderte lang der Hellenismus erst unter den üppigen Seleuciden. welche die asiatische Hälfte des macedonischen Weltreiches für sich abgelöst hatten, und dann unter der strammen Militärverwaltung der römischen Imperatorenperiode über Vorderasien sich breit gemacht hatte, und ebensowenig konnte die vollkommene Barbarei der Parther die alten sowohl persischen als auch älteren mesopotamischen Culturreminiscenzen ganz ersticken. Diese traten auch sofort wieder ans Licht, als der Perser Ardschir, der sich directer Abstammung von den Achämeniden rühmte und deshalb von den Griechen wieder Artaxerxes genannt ward, im Jahre 226 n. Chr. das parthische Barbarenjoch, wie sein grosser Vorfahr Cyrus acht Jahrhunderte früher das medische, abschüttelte um ein nationales neupersisches Reich und die nach Ardschir's Vater Sassan genannte Dynastie zu begründen, dadurch aber das Land östlich vom Tigris zu neuem Glanze und zu einer Bedeutung zu erheben, welche selbst in Rom schwer gefühlt ward. Musste ja sogar ein römischer Kaiser, der unglückliche Valerian, den Rest seines Lebens in persischer Gefangenschaft schmachten, ohne dass die Römer es wagten, ihn aus der schimpflichen Sclaverei des Sassaniden Sapor zu befreien, während dieser sich mittlerweile angelegen sein liess, jenen weltgeschichtlichen Erfolg persischer Tapferkeit und List in zahlreichen Denkmalen und Felsenreliefs, die noch jetzt als ein authentisches Blatt der Geschichte das für Rom so traurige Ereigniss bezeugen, der Nachwelt zu überliefern.

Der Palast von Ktesiphon, der sassanidischen Nachfolgerin der hellenischen Diadochenstadt Seleucia am Tigris, die selbst an die Stelle des chaldäischen Babylon am Euphrat getreten war, die Residenzen von Sarbistan und Firus-Abad und zahlreiche andere gebaute und in die Felswände sculpirte Denkmäler geben von dem künstlerischen Vermögen des bis zur Begründung der Herrschaft des Halbmondes in Mesopotamien (641 n. Chr.) blühenden neupersischen Reiches ziemlichen Aufschluss. Es war allerdings viel verloren gegangen, und der künstlerische Schmuck der Architektur namentlich zum Theil wieder zu der Einfachheit der altchaldäischen Monumente herabgesunken, wie diess die Säulen oder Halbsäulen ohne Base und Capitäl in Sarbistan zeigen. Dafür war namentlich in der Anwendung des in Portalen, Fenstern und Blenden auftretenden Bogens, des Tonnengewölbes und der Kuppelwölbung, welche in parabolischer Linie ihre nationale Form zu finden schien ohne indess den Rundbogen auszuschliessen, der structive Gewinn nicht un-

beträchtlich. Die neupersischen Eigenthümlichkeiten blieben auch nicht ohne Einfluss auf die von Haus aus künstlerisch armen, aber empfänglichen arabischen Eroberer, wie diess z. B. der für die maurische Architektur so charakteristische Hufeisenbogen zeigt, der an den sassanidischen Werken, vom Palast zu Ktesiphon an bis zum Denkmal von Tak-i-Gero sogar in seiner Entstehung nachgewiesen werden kann. Es scheint indess die Chronologie wie das Hereinspielen griechisch-römischer Elemente die Behandlung der sassanidischen Architektur, wie sie in meiner Geschichte der Baukunst des Alterthums (1865) versucht worden ist, an dieser Stelle zu verbieten, wie auch von dem Einschalten der indischen Kunst hauptsächlich aus dem Grunde Umgang genommen worden ist, weil ihre Blüthe nicht mehr in die Periode des Alterthums fällt, und die Reste der vorchristlichen Zeit, wie die Säulen Asoka's zu dürftig, unentwickelt und unselbstständig sind. Noch weniger aber würde die Behandlung der sassanidischen Plastik hier an geeigneter Stelle sein, weil an dieser trotz der altmesopotamischen Fülle der Gestalten und einzelnen Formen, trotz der in der Beobachtung des heimischen Seidenstoffes liegenden Eigenartigkeit der knitterigen flatternden Drapirung der hellenisch-römische Einfluss zu bedeutend ist, um sie vor der Betrachtung der künstlerischen Entwickelung von Hellas und Italien gehörig würdigen zu können. Es muss demnach dahingestellt bleiben, ob die sassanidische Kunst ebenso wie die indische, obwohl ihre Fäden ins Alterthum zurücklaufen, doch nicht passender unmittelbar vor die islamitische Kunst, mithin an den Beginn des Mittelalters zu setzen seien.

Wenden wir daher, dem Culturgange nicht blos des Alterthums sondern in den Hauptzügen aller Zeiten entsprechend, unsern Blick von nun an westwärts, zunächst um den räumlichen Einfluss Mesopotamiens nach dieser Richtung zu verfolgen. Das chaldäische Stromland ist von den Küsten des mittelländischen Meeres durch eine Wüste geschieden, welche es nicht zuliess, dass die gleichwohl durch bedeutende Handelsstrassen gelenkte und geförderte chaldäische Tradition von dem phönikischen Küstenstrich unbestrittenen Besitz ergriff. Dazu lag auch Aegypten zu nahe, dessen Cultur auf die seefahrenden syrischen Küstenvölker unmöglich ohne Einfluss bleiben konnte. Es hatte sich daher auch schon seit längerer Zeit die etwas unbestimmte Ansicht eines Zusammenstosses und einer Vermischung der Culturströmungen des Tigris- und des Nillandes an der phönikischen Küste gebildet, obwohl Phönikien bis vor Kurzem als das wenigst bekannte Land der alten Welt bezeichnet werden konnte. Erst die syrische Expedition, welche Frankreich vor wenig Jahren unternahm, bot wie einst die ägyptische unter

Napoleon I. Anlass und Möglichkeit die Erforschung der phönikischen Reste systematischer ins Werk zu setzen, als bisher geschehen war. Die Schwierigkeiten waren nicht geringer wie in Chaldäa: »das Land«, sagt E. Renan, welcher die Untersuchungen zu leiten beauftragt war, »ist jetzt vollkommen verödet. Die Abholzung hat allenthalben ihre verderblichen Wirkungen geäussert, der Humus, Jahr für Jahr von den Bewohnern der wenigen Dörfer weggeführt oder von den winterlichen Regenströmen fortgerissen, ist von dem entblössten Felsengrund verschwunden: die mehr und mehr versiegenden Quellen wurden zu schwach um allen Widerstand zu überwinden und bis an das Meer zu gelangen: gehemmt durch Anschwemmung und Dünenbildung erfüllen sie die Ebene mit giftigen Sumpfdünsten, so dass das einst so blühende und bevölkerte Land jetzt zur verpesteten Wüste geworden ist, welches meilenweit kaum eine Hütte zeigt«.

Die erhaltenen Denkmäler gruppiren sich um fünf auch den hervorragendsten phönikischen Handelsplätzen entsprechende Küstenpunkte, nemlich Ruad (Aradus), Amrith (Marathus), Dschebeil (Byblus), Saïda (Sidon) und Sur (Tyrus), welche in der angegebenen Reihe von Nord nach Süd auf einander folgen, während sich an den letzteren Punkt südlich noch Gabr-Hiram und Um-el Auamid mit mehr vereinzelten Denkmälern anschliessen. Beyruth (Berytus), jetzt die bedeutendste Stadt des ganzen einstigen Phönikien, bietet am wenigsten dar, am meisten die jetzt vollkommen öde Ruinenstätte von Marathus, die nur in dem Bache Nahr-el-Amrith noch den altberühmten Namen bewahrt. Mit Paltus, Balaneia, Karne und Enhydra von dem uralten schon in den mosaischen Büchern genannten Aradus gegründet, das selbst ausser imposanten Mauerresten von gewaltigen Quadern wenig monumental Bedeutendes ergab oder vielmehr in Folge des Fanatismus der jetzigen Bewohner von Ruad finden liess, war Marathus wohl dessen bedeutendste Tochterstadt, bis auch sie mit den Mutter- und Schwesterstädten von dem erst in römischer Zeit aufblühenden Antaradus, dem mittelalterlichen Tortosa, verdunkelt ward.

Die Ruinenstätte von Amrith gibt durch die erhaltenen Reste sowohl vom phönikischen Tempelbau als auch von den Grabdenkmälern eine ungefähre Vorstellung. Unter mehren Cultanlagen hat sich nemlich eine in sehr anschaulichem Zustande erhalten, noch jetzt von den Eingebornen el Maabed (Tempel) genannt. Sie besteht aus einem 55 M. langen und 48 M. breiten rechteckigen Areal (Temenos), das vertieft in den Felsenrücken gehauen ist, so dass es auf drei Seiten durch senkrechte bis zu 5 M. hohe Felswände eingeschlossen wird, während an der

Nord- und wohl zugleich auch Eingangseite der Abschluss durch eine Mauerlinie erwirkt war, die sich dann auch, die Felswand erhöhend, an den drei übrigen Seiten fortsetzte. Zwei Pfeiler in der Südost- und Südwestecke, 3½ M. von dem Felsenrand abstehend, und zahlreiche offenbar als Bettungen für Balkenenden hergestellte Löcher oben an den Felswänden lassen vermuthen, dass eine Gallerie wenn nicht ringsum lief so doch theilweise an der Umfriedung sich hinzog. Der ganze so umschlossene vertiefte Raum aber bildete einen Tempelvorhof oder wahrscheinlicher einen heiligen Teich, wie zahlreiche Spuren von gefassten Quellen im Innern annehmen lassen. Dadurch wurde dann die kleine Cella, welche sich genau in der Mitte des Rechteckes erhebt, in einer an den Melkarthtempel in Tyrus erinnernden Weise ein Abaton, ein unzugängliches Heiligthum. Es besteht (vgl. Fig. 88) nur aus fünf Stücken, nemlich einem aus dem gewachsenen Felsen selbst gehauenen Sockel, 5½ M. im Gevierte und etwas über 3 M. Höhe mit Spuren einer Treppe an der rechten Seite, und der nach Norden offenen, mithin dreiwandigen Cella von 5 M. Höhe, deren Decke ebenfalls monolith ist, während die drei Wände durch drei übereinanderliegende nach dem Plane der Cella gearbeitete Blöcke gebildet werden. Die Decke, welche im Innern einer flachen Wölbung ähnlich gemeisselt ist, springt an der Fronte beträchtlich über die Cella vor, so dass man annehmen muss, sie sei hier durch Säulchen von Metall, über deren muthmassliche Gestalt mit Beiziehung des Felsenreliefs von Maschnaka (Fig. 93) unten bei Behandlung des salomonischen Tempels noch gesprochen werden wird, gestützt gewesen. An den 2,34 M. von einander abstehenden Seitenwänden sind zwei niedrige nur einen Bodenraum von 0,80 M. zwischen sich übrig lassende Bänke angebracht. Der architek-

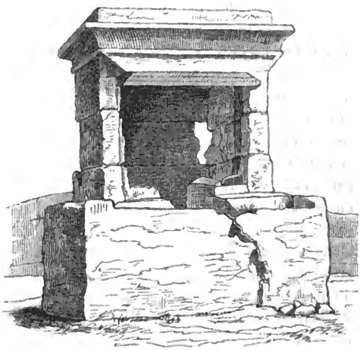


Fig. 88. Tempelcella (el Maabed) von Amrith.

tonische Schmuck aber beschränkt sich auf die ägyptisirende aus Rundstab und Hohlkehlensims bestehende Bekrönung, welche, obwohl sie auch in Assyrien und Persien vorkömmt, doch dem Ganzen einen ägyptischen Typus verleiht, während die Cellenform, namentlich mit Beiziehung der Säulen, eher an mesopotamische Kapellen, wie wir sie auf assyrischen Reliefs (Fig. 32 und 54) sehen und auf den chaldäischen Terrassenpyramiden annehmen müssen, als an ägyptische erinnert. Wir finden übrigens in dieser Cella den ältesten und einzigen fast vollkommen erhaltenen semitischen Tempel, der leider nach Versicherung der Fachmänner der phönikischen Expedition ebenfalls mit baldigem Einsturz droht. Von zwei anderen ähnlichen Tempeln der Stadt Marathus entdeckte auch Renan wirklich nur mehr die im Sumpf des Aïn-el-Hayat (Schlangenquelle) und in Oleandergestrüpp vergrabenen Trümmer. Sie befanden sich in einer Entfernung von 10 M. einander gegenüber, so dass sie sich ihre offenen Seiten zuwandten. Die Reste der erhalteneren dieser beiden Cellen, welche ganz monolith war und auf einer doppelten Substruction, deren unterer Theil sonderbarer Weise von weit geringeren Dimensionen war, als der obere, ruhte, zeigen noch nähere Verwandtschaft mit ägyptischen Werken der Art, indem über dem Hohlkehlengesims noch das Ornament der Uräosschlangenreihe, in der Decke innen aber der geflügelte Discus angebracht war; sie bedurften auch nach ihrem Plane keiner Säulenstützen und entsprechen in der von Mr. Thobois nach den Trümmern gegebenen sorgfältigen Restauration den monolithen Kapellen von Philae, wie sie sich in Leyden (n⁰9) und im Louvre (D n⁰30) befinden. Spuren von drei anderen Heiligthümern oder wenigstens von deren theils in den Felsen gehauenem theils gebautem Temenos zeigten sich noch in der Nähe des jetzt El-Meklaa (Steinbruch) genannten Stadiums von Amrith, welches Renan ebenfalls, jedoch ohne ausreichende Begründung, als altphönikisch bezeichnet.

Nicht minder bedeutend als die Cultstätten sind die Grabdenkmäler von Amrith, von welchen namentlich die unter dem Namen El Awâmid-el-Meghâzil (die Spindelsäulen) bekannten einen wahrhaft majestätischen Anblick darbieten. (Fig. 89.) Das erstere von beiden baut sich auf einer quadratischen wenig über den Boden erhobenen Stufe in drei cylindrischen Absätzen auf. Der untere 2,50 M. hohe Abschnitt derselben, 5,15 M. im Durchmesser haltend und aus zwei Stücken zusammengesetzt, ist an den Ecken der Stufe mit Halblöwen geschmückt, welche unter den wenigen phönikischen Denkmälern der Plastik, die wir besitzen, hervorragen und unten noch näher besprochen werden sollen. Darauf ruhen die aus einem 7 M. hohen Blocke bestehenden zwei oberen

Cylinderabstufungen, an der Basis mit einer schöngeschwungenen Schmiege, und oben wiederholt mit Zahnschnitt und Zinnenkranz geziert, der, auch an Fragmenten v. Dschebeil (Renan pl. 20) in Verbindung mit Rosettenquadraten und einem besonders charakteristischen Friese aus geradlinig gestreckten Lorbeerzweigen vorkommend, wieder mit den

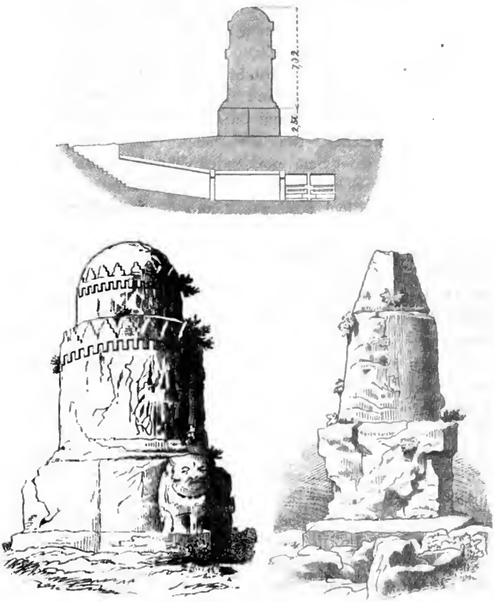


Fig. 89. Die Grabdenkmaler el Meghâzil von Amrith.

mesopotamischen Denkmälern die grösste Verwandtschaft, dagegen, wie auch die ganze Rundform des Monuments, keine mit ägyptischer Kunstweise verräth. Ein hemisphärischer Abschluss endlich verleiht dem Ganzen einen so eigenartigen Charakter, dass wir in diesem Denkmal, obwohl seine Form nicht die häufigste der syrischen Küste gewesen zu

sein scheint, einen ächt und ausschliessend phönikischen Typus erkennen dürfen, dem jedoch kaum, wie gleichwohl angenommen worden ist, eine Phallosidee zu Grunde liegen dürfte. Wir finden nemlich in demselben eine Phönikien speciell eigene Ausbildung des Denksteines oder Malzeichens, in welchem sich so gern ein architektonischer Grundgedanke eines Culturvolkes ausspricht, wie im pyramidalbekrönten Obelisk der Aegypter, im terrassenförmig abschliessenden Obelisk der Assyrer u. s. w. Zu den Grottengrabräumen unterhalb führt eine in den Felsboden gehauene Treppe, deren Zugang, wie der oben (Fig. 89) beigefügte Durchschnitt zeigt, etwas absteht. — Nur 6 M. von diesem Denkmale entfernt und durch seine mit demselben parallelen Linien eine gewisse Zusammengehörigkeit mit diesem verrathend erhebt sich ein zweites Grabmal, welches, etwas einfacher wie das erstere, aus einem ungefähr 3 M. nach jeder Seite messenden Cubus, der durch seine ungleiche Bearbeitung wie ein ohne weitere Behandlung aus den Steinbruche genommener Block erscheint, dann aus einem gleichfalls monolithen 4 M. hohen und 3,70 M. im Durchmesser haltenden Cylinder, und endlich aus einer verstümmelten fünfseitigen ziemlich steilen Pyramide besteht. (Vgl. Fig. 89.) Etwas entfernter sind noch zwei andere ähnliche Denkmäler, von welchen das erhaltenere auf zwei Stufen ruhend und in zwei durch ein Gesimse im Wellen-Profil getrennten Cuben, deren oberer in einer jetzt fast völlig verschwundenen vierseitigen Pyramide abschloss, sich aufbauend, besonders durch die erhaltene monolithe Horizontalbedeckung des wieder etwas abstehenden Zuganges zu den Grabkammern bemerkenswerth ist, während von den Resten des anderen nur noch die Trümmer der Pyramidalbekrönung kenntlich waren. — Konnten alle diese Male zum Theil aus dem gewachsenen Felsen und im Uebrigen aus grossen Monolithen hergestellt werden, so musste ein fünftes Denkmal der Art bei beabsichtigten grösseren Dimensionen aus Quadern aufgeführt werden. So zeigt es das unter dem Namen Burdj-el-Bezzâk (Schneckenthurm) die Gegend beherrschende grössere Mausoleum, von welchem sich jedoch wenig mehr als der 11 M. hohe und 9 M. im Gevierte messende Cubus erhalten hat, während die daraufgesetzte vierseitige und ägyptisirend stumpfe Pyramide fast völlig eingestürzt ist. Die 5 M. langen Quadern sind äusserlich in Rustica behandelt, d. h. bis auf die Ränder rauh gelassen, ein Gesims im Wellenprofil läuft um die vier Seiten, innen aber sind zwei übereinanderliegende, durch je ein schmales Fenster beleuchtete Kammern angebracht, wodurch die Herstellung der sonst üblichen Grottenräume unterhalb überflüssig wurde.

Im mittleren Phönikien scheinen die eigentlichen Grottengräber mit dem manchmal decorirten Eingang in der Felsenwand die gebräuchlichere Form gewesen zu sein, wie die zahlreichen Reste der Art in Saïda (Sidon) und Dschebeil (Byblus) zeigen. Eines der Grabmäler der letzteren Stätte bietet einen zwar einfachen aber interessanten Façadenschmuck dar, der durch seinen plumpen Giebel und die ringförmige Akroterie stark an ähnliche Formen im Herzen von Kleinasien (Phrygien) gemahnt und auch in der schlichten Leistenumrahmung wie in der kahlen fünfblättrigen Rosette im Giebelfeld keinen hellenischen Einfluss verräth. (Fig. 90.) Das Innere zeigt meistens einen grösseren Mittelraum mit flachgewölbter Felsdecke und Nischen an den drei Seiten, welche die in den Felsen eingetieften, katakombenartig übereinandergereihten Sarglager enthalten. Der schönste der erhaltenen Marmorsärge von Dschebeil, die durch den gewölbten Deckel kofferartig erscheinen, zeigt oben Festons, und vorne Kränze, einzelne Blätter und Zweige in naiver und keinen hellenischen Ornamentstyl verrathender Zusammenstellung. — Das südliche Phönikien endlich scheint vorzugsweise eine monumentale Ausbildung der Sarkophagform geliebt zu haben. So stellt sich das angebliche Grab des Hiram (Gabrhiram) südlich von Sur (Tyrus) als ein gewaltiger 3 M. hoher Sarkophag dar, mit schwerem oben etwas gewölbten Deckel auf einen über 3 M. hohen Sockel gehoben, dessen unterer Theil bei 4,24 M. Länge und 2,64 Breite aus Quadern ausgeführt ist, während der obere etwas vorkragende Theil desselben aus einer monolithen Platte von fast 1 M. Dicke besteht. Auch Um-el-Auamid unweit davon liefert einen grossen 2,40 M. langen und 1,24 M. breiten Sarkophag mit giebelförmigem durch plumpe Eckakroterien geschmückten Deckel, bemerkenswerth besonders durch ein an das Kopfende angelehntes Altärchen mit zinnenartiger Bekrönung, deren geschweifte Ecken an die Hörner der Altäre in der Stiftshütte wie im salomonischen Tempel erinnern.

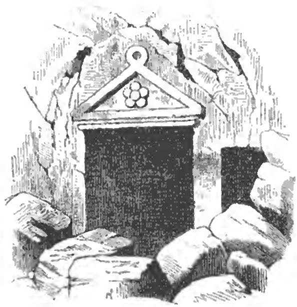


Fig. 90. Grabfaçade von Dschebeil.

Von phönikischen Privatbauten dürfte nur ein ganz schmuckloses

aus dem Felsen gehauenes Haus in Amrith, und ein gebautes in drei Streifen gegliedertes Portal in Um-el-Auamid zu erwähnen sein, dessen Mittelstreifen im Sturzblock mit dem geflügelten und durch beiderseits angebrachte Uräosschlangen noch entschiedener ägyptisirenden Discus geschmückt ist. Ich zweifle nicht, dass die phönikische Architektur ihre Decoration gewöhnlich aus den Cedern des Libanon und aus den Metallen der überseeischen Handelsplätze bestritt, und dass gerade deshalb die erhaltenen Denkmäler so spärlich und so schmucklos sind.

Diess erklärt uns auch die Dürftigkeit der plastischen Reste, welche zu der nach aller Ueberlieferung ausgedehnten phönikischen Bildnerkunst oder vielmehr Kunstindustrie in gar keinem Verhältnisse stehen. Schon die ältesten Quellen, wie Homer, weisen auf die syrische Küste als die Heimat aller Kunstfertigkeit in Metall, Thon und Weberei hin. Steinbilder waren selten; als das bevorzugte Material für die phönikische Plastik sind vielmehr die Metalle zu betrachten, obgleich der Guss, wie an den beiden Säulen am Tempel von Jerusalem, nur vereinzelt versucht ward und die gewöhnliche Technik die war, das Bildwerk, sei es nun im Runden oder im Relief, aus Holz herzustellen und dieses dann mit Metallblech so zu überziehen, dass auf dem Wege des Treibens mit dem Hammer die Metallhülle der geschnitzten Holzunterlage sich genau anfügte (Sphyrelata). Diess zeigen namentlich die nach dem biblischen Bericht unbedenklich phönikischen Künstlern zuzuschreibenden Bildwerke des salomonischen Tempels, wovon unten eingehender gehandelt werden wird. In hervorragenden Fällen war diess Metallblech Gold, wie nicht blos im Tempel von Jerusalem, sondern auch in einem mit getriebenem Goldblech überzogenen und ein gleichfalls vergoldetes Götterbild enthaltenden kleinen Tempel in Karthago. Seltener wohl Silber, obwohl bekanntlich die spanischen Silberminen seit den frühesten Zeiten von Phönikiern ausgebeutet wurden, und diess Metall wenigstens für Prunkgeschirre verwendet ward, wie die zwölf auf Cypern entdeckten Silberschalen beweisen, von welchen wenigstens die jetzt im Louvre befindliche eine jenen früher erwähnten in Assyrien gefundenen Bronzeschalen vollkommen verwandte Arbeit zeigt. Es wurde aber schon bei Behandlung der assyrischen Plastik in Betreff dieser Geschirre bemerkt, dass ihr Styl, der weder assyrisch noch ägyptisch, sondern aus beiden mit vorwiegend ägyptischem Charakter gemischt erscheint, auf phönikische Herkunft hinweise, wofür diese kyprischen Silbergeschirre eine unabweisbare Bestätigung darbieten. In den meisten Fällen aber mochte diese Metallhülle aus Kupfer oder Bronze bestehen, zu welcher das Kupfer von der phönikischen Insel Kypros geliefert, Zinn dagegen

von England importirt ward. Es ist sogar in hohem Grade wahrscheinlich, dass die Phönikier, weil ihnen die dazu nöthigen Metalle zunächst zur Hand lagen, als die Erfinder der so bildsamen Legirung des Kupfers mit einem Zehntel Zinn, welche wir mit dem Namen Bronze zu bezeichnen pflegen, zu betrachten seien, und in Geräthschaften wie Geschirren aus diesem Metall einen ausgedehnten und uralten Handel trieben, worauf die Erwähnung der sidonischen Schalen bei Homer wie das Vorfinden von phönikischem Bronzegeschirr in den Ruinen von Ninive hinweisen.

Als ursprünglich phönikische Technik ist auch die theilweise Belegung des Holzes mit Metall zu betrachten, wobei gewöhnlich in verschiedenen Metallen, Gold, Silber, Zinn, Kupfer und ausserdem in Elfenbein wie in edlem Gestein, vornehmlich in dem durch die Phönikier von der Ostseeküste besorgten und im früheren Alterthum hochgeschätzten Bernstein, auf eine gewisse farbige Wirkung abgezielt wurde. Diese Empästik, welche schon in homerischer Zeit auch in Griechenland bekannt war, wo jedoch bei Waffenstücken statt des Holzes ein metallener Grund angewandt war, und welche man ebenso als eine Vorläuferin der monumentalen Malerei, wie das Mosaik als einen Ausläufer derselben bezeichnen könnte, gipfelt in der sogenannten chryselephantinen Kunst, in welcher vermittelst Verbindung der Empästik mit dem Sphyrelaton die Holzschnitzwerke ganz mit Gold und Elfenbein überkleidet wurden. Der Art war z. B. der Thron Salomo's, der durch die Löwen an beiden Lehnen noch über das Gebiet der Tektonik hinaus in das der Plastik gehört. Auch ganz elfenbeinerne Schnitzwerke werden wenigstens von Hesekiel als in den tyrischen Heiligthümern gewöhnlich bezeichnet, auch fanden sich in Niniveh ebenfalls mehrere ägyptisirende d. h. phönikische Fragmente der Art. Der genannte Prophet spricht auch von reichen aus Edelsteinen zusammengesetzten Werken in Tyrus, während von Theophrast ein ganzer Obelisk von Smaragd als im Melkarthtempel daselbst befindlich erwähnt wird, den man jedoch als in Glasfluss (Plasma di Smeraldo) hergestellt erklärt hat. Das Glas selbst, angeblich von den Phönikiern erfunden, aber in Aegypten schon im 15. Jahrh. v. Chr. vorkommend, scheint nur färbig und gewöhnlich undurchsichtig hergestellt worden zu sein, als das ältest bekannte Stück von weissem durchsichtigen Glase aber wird von Layard eine Schale mit dem Namen des assyrischen Königs Sargon in Keilschrift, mithin assyrische Arbeit, aus dem Ende des 7. Jahrh. v. Chr. bezeichnet.

War aber der phönikischen Plastik das Hauptfeld in der Metall–

technik und hierin wieder fast ausschliessend in getriebener Arbeit angewiesen, so versteht sich von selbst, dass sie dadurch überhaupt zu jener stylistischen Art und Weise gedrängt war, welche uns auch in der wenigen Steinsculptur sofort an Bronzevorbilder, d. h. an Anschauungen und Formen, wie sie sich durch die herrschende Bronzetechnik gebildet haben, erinnert. Diesen Bronzestyl zeigt nicht blos das phönikisch-hebräische Blattornament an Architekturen, er tritt uns auch besonders schlagend an Thierbildern entgegen. So an einem Stierschädel von einem Friese zu Saïda, einer merkwürdigen Illustration des phönikischen Sphyrelaton, dessen Abbildung (Fig. 91) ich auch aus dem Grunde beigefügt habe, weil wir uns daraus einen Schluss auf die Gestalt der Stiere am sog. ehernen Meer des Tempels von Jerusalem erlauben dürfen. Noch interessanter sind die gleichwohl oberflächlich



Fig. 91. Von einem Relief von Saida.

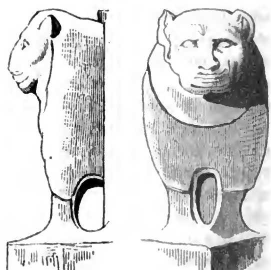


Fig. 92. Vom Meghâzildenkmal in Amrith.

ausgeführten und sehr verwitterten Halblöwen des oben beschriebenen Grabdenkmals von Amrith (Fig. 89 und 92), die neben dieser Eigenartigkeit der Nachahmung getriebener Arbeit, die sich auch in den primitiven Beinen äussert, die Reminiscenz ägyptischer Formen und Granitwerke durchfühlen lässt, während ihnen mesopotamische Auffassung, die am Stierschädel namentlich in dem Striemigen der Sehnenbildung unverkennbar, ferner zu liegen scheint. Weniger positive Anhaltspunkte geben in Folge der vorgeschrittenen Verwitterung andere auf phönikischem Boden befindliche Sculpturen, wie die Felsenreliefs von Gineh und von Maschnaka. Die ersteren, in dem einen Streifen einen Bären zeigend, der im Sprunge einen Mann angreift, während zur Rechten in besonderer rechteckig vertiefter Umrahmung eine Figur auf einem

Stuhle thront, und in dem andern einen nach vorne gewendeten Mann und zwei Hunde (?) darstellend, lassen übrigens doch so viel sicher erkennen, dass wir es entschieden mit keiner ägyptisirenden Arbeit zu thun haben, und dass diese viel eher mit assyrischer zusammenzuhalten wäre, ohne jedoch in ihrer ungezwungenen Anordnung und einigermassen an südkleinasiatische Sculpturen gemahnenden Haltung den steifen Charakter höfischen Ceremoniells, wie er den ninivitischen Werken eigen ist, zu verrathen. Dasselbe ist auch mit den zwei Felsenreliefs in einem Passe bei Maschnaka der Fall (vgl. Fig. 93), die indess durch die Capitälform ihrer gegiebelten Aediculen für die Geschichte der vorderasiatischen Architektur bedeutsamer sein dürften, als für die der Plastik, wie bei Betrachtung des salomonischen Tempels noch näher gezeigt werden soll. Die vorgefundenen kleineren und beweglichen Sculpturen, welche als möglicherweise nicht an Ort und Stelle ausgeführt nur untergeordneten kunstgeschichtlichen Werth besitzen, sind zumeist mehr oder weniger ägyptisirend. Sehr bezeichnend aber für die in Phönikien beliebte Stylvermischung sind die zahlreichen in Saïda vorgefundenen Marmorsärge, welche in ihrer Form und namentlich in dem eine bis auf den Kopf umwickelte menschliche Gestalt darstellenden Deckel ägyptischen Mumiensärgen nachgebildet sind, in den Köpfen jedoch griechischen Styl guter Zeit verrathen und wahrscheinlich in die Seleucidenperiode gehören.



Fig. 93. Felsenrelief von Maschnaka.

Mussten wir den phönikischen Styl als eine Mischung von ägyptischen und mesopotamischen Elementen erkennen, wie sie auch von dem Lande zu erwarten ist, das nicht blos in der Mitte zwischen den memphitisch-thebaischen und den chaldäischen Reichen lag, sondern auch

einerseits die Erzeugnisse von beiden Seiten an sich zog und durch seinen Welthandel vertrieb, anderseits aber seine eigene Industrie zum grossen Theile diesen Ländern widmete, so konnte diess auch bei dem Volke nicht anders sein, das künstlerisch ebenso sehr von den Phönikiern abhing, wie das älteste Rom von den Etruskern, nemlich bei den Israeliten. Doch musste bei diesen das Aegyptische noch um einen Grad stärker vertreten sein, weil sie ja auf ägyptischem Boden erst zum Volke erwachsen waren, und ohne Zweifel von dort viele Vorstellungen und Dispositionen wie Detailformen in das gelobte Land verpflanzten. Diess zeigt schon die Stiftshütte und dann auch der Tempel, welchem bekanntlich in Bezug auf die Anlage jene Lager-Cultstätte zu Grunde lag.

Die Stiftshütte (Fig. 94), wie wir seit Luther das Zeltheiligthum der so lange in der Wüste nomadisirenden Israeliten zu nennen pflegen, ist ihrem Wesen nach eine Uebertragung des dreitheiligen ägyptischen Tempelsystems mit Hof, Vorsaal und Cella auf die bewegliche Zeltanlage. Die Juden konnten ja beim Auszuge nach so langem Aufenthalt in Gosen nichts als das Aegyptische kennen, so dass wir kaum irren, wenn wir zunächst vor ihrer Berührung mit den Phönikiern uns Alles ägyptisirend denken. Am wenigsten mochte diess noch bei der Allgemeinheit einer solchen Umfassung der in die Tiefe gestreckte rechteckige Hof (a) mit seiner 50 Ellen breiten Vorderseite und doppelt so grosser Länge gezeigt haben. Diese Umfriedung war jederseits durch (bei doppelter Zählung der Ecksäulen) elf beziehungsweise einundzwanzig säulenartige Zeltstangen aus Akazienholz bewerkstelligt, welche, in einer Höhe von 5 Ellen mit silbernen Knäufen geschmückt, in bronzenen Basengestellen standen und wohl den Stangensäulen auf ägyptischen Wandgemälden ähnlich zu denken sind; an diesen aber waren, und zwar wie es scheint ohne verbindende Querstangen, Vorhänge unter den Knäufen befestigt und so herumgespannt. Diese Vorhänge waren weiss und unbeweglich mit Ausschluss der Abstände zwischen den fünf mittleren Ständern der Fronte an der Ostseite, wo bewegliche Zelttücher in hyacinthenem rothen und purpurnen Byssus angebracht waren. Die Stiftshütte (b) stand nicht in der Mitte dieser Umfriedung, sondern war mehr an die Westseite gerückt, wahrscheinlich so, dass ein Quadrat von 50 Ellen im Gevierte vor ihrem Eingange freigelassen wurde, in welchem der 5 im Gevierte und 3 E. in der Höhe messende, aus Erde mit Holzverschalung aufgebaute Brandopferaltar (c) und das eherne Becken (d) ihren Platz hatten, während an den drei übrigen Seiten der heiligen Hütte bis zur Umfriedung sich noch ein Abstand von je 20 Ellen ergab, eine Disposition, welche zwar nicht ausdrücklich angegeben wird, aber

in der Natur der Sache zu liegen scheint, indem darauf die Maasse der Stiftshütte, welche 10 Ellen in der Fronte, 30 Ellen in der Tiefe betragen, von selbst führen.

Die Wände dieser waren mit Ausschluss der von fünf Säulen gebildeten Fronte aus goldbekleideten Dielen gebildet, welche so wenig wie die Säulenstangen der äusseren Zeltumfassung in den Boden eingerammt waren, sondern auf silbernen Doppelgestellen standen, an den zwei Ecken der Rückseite aber zusammengefalzt und im Uebrigen vermittelst gleichfalls vergoldeter Pflöcke und Stangen, welche durch goldene aus den Dielen hervortretende Ringe geschoben waren, zusammen-

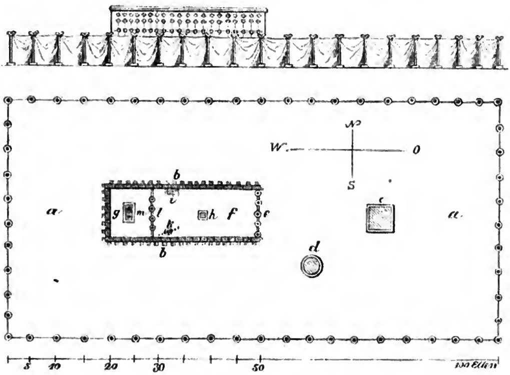


Fig. 94. Plan der mosaischen Stiftshutte.

gehalten wurden. Die Vertheilung der 48 Dielen auf die drei Seiten, welche zusammen die Länge von sieben Rückseiten haben, ist unsicher, da man zu gleicher Anordnung deren 49 bedurfte, es müssten nur, um auf der Rückseite mit 6 ausreichen zu können, die Dielen halb so dick als breit oder überhaupt ungleich breit angenommen werden. Anderseits bringt die Stellung der fünf gleichfalls goldverkleideten Säulen, welche die Fronte (e) bildeten, in Verlegenheit. Denn die Antenform, d. h. die regelmässige Einreihung der Säulen zwischen den vorspringenden Wandenden ist unwahrscheinlich, weil bei einer Gesammtbreite von 10 Ellen (kaum 5 M.) die sich selbst bei ganz dünnen Stangensäulen

ergebenden sechs Abstände für den Durchgang zu eng, nemlich kaum $^1/_2$ M. breit geworden wären. Zwei der Säulen aber prostylosartig an die Ecke zu rücken und vor die Enden der Bretterwand zu stellen erscheint desshalb unstatthaft, weil dadurch die Schwierigkeit der Dielenvertheilung unlösbar wird. Es dürfte daher der Mittelweg am wahrscheinlichsten sein, die beiden äusseren Säulen nicht vor, sondern unmittelbar neben die Wandenden gestellt zu denken, wodurch die Anordnung von der Antenform sich dadurch unterscheiden würde, dass die beiden äusseren Intercolumnien fehlten, wie diess auch in freilich späterer aber wohl auf älteren Gebrauch zurückgehender Nachbildung das sog. Zacharias-, wie das angebliche Absolomsgrab (wovon unten) zeigen. Dadurch ergeben sich wirklich statt sechs nur vier Intercolumnien und zwar mit ausreichender Breite.

Ueber die Form dieser Säulen haben wir keine Nachricht. Die ehernen Basengestelle möchten wohl an die hohen Basen der stangenartigen Säulchen des späteren maurischen Styles erinnern, um so mehr als sie das einfache Bedürfniss so zu gestalten scheint, wie wir diess an den Füssen der Tragbaldachine in unseren Kirchen sehen können; allein diese bieten bei zu geringer Bodenfläche doch nur dann genügenden Halt, wenn sie in den Boden eingerammt oder wenn die Stangen quadratisch disponirt sind, so dass es am wahrscheinlichsten bleibt wieder an die breiten Basenplatten der ägyptischen Architektur zu denken. Auch im Uebrigen werden die Säulen ebenso wie die Zeltstangen des Vorhofes ägyptisirend gewesen sein: unverhältnissmässig schlank aber bei fast 3 M. (10 Ellen) Höhe müssen auch sie schon desshalb gewesen sein, weil bei normal ägyptischem oder dorischem Verhältniss die Intercolumnien zwischen den fünf Säulen bei der geringen Breite der Fronte sich vollkommen geschlossen haben würden. Es genügten auch blosse Zeltstangen, da die ganze Stiftshütte kein eigentliches Dach hatte, sondern nur zeltartig gedeckt war, und zwar zunächst mit vierfarbigem Byssus, dann, wie noch jetzt die Beduinenzelte, mit Segeltuch aus Ziegenhaaren, ferner mit Schaaffellen und endlich mit Seehundhäuten. Da diese Zeltdecke vorzugsweise an den Längswänden befestigt und gespannt sein musste, reichte auch für die Säulen als Architravverbindung ein leichtes stangenartiges Querholz aus, so dass auch an eine eigentliche Gebälkbildung nicht gedacht werden kann.

Der dreimal so lange wie breite Raum der Stiftshütte, auch durch diess Verhältniss dem ägyptischen Tempel nicht unähnlich, war in zwei ungleiche Abtheilungen gegliedert, von welchen die vordere (das Heilige f) die doppelte Tiefe der inneren (des Allerheiligsten g) hatte. Wohl

in der Mitte der ersteren befand sich der 2 Ellen hohe und 1 Quadratelle im Plane messende Rauchopferaltar (h) aus goldblechbeschlagenem Akazienholz und wie der Brandopferaltar oben an den Ecken mit vier Hörnern geschmückt, welche bereits vielfach gedeutet wurden, aber sicher als zinnenartige einem aufrechtstehenden Horn nicht unähnliche Eckakroterien zu erklären sind, wie sie kleinasiatische Grabdenkmäler, Sarkophage u. s. w. häufig zeigen, und wie sie auch auf einem Altärchen zu Um-el-Auamid in Phönikien (Renan pl. 50, Saulcy pl. 5) vorkommen. Sie dienten nicht blos zur Zierde, sondern vorzugsweise dazu, das goldene Kranzgitter (Zer) einzuspannen, welches, um das Herausfallen der Kohlen zu verhindern, das Altarbecken einfasste. An der nördlichen Längswand stand der Schaubrotetisch (i), in der südwestlichen Ecke aber der siebenarmige Leuchter (k) dergestalt schräg gestellt, dass man beim Eintreten die Flammen seiner sieben Lampen zu einer verbunden erblickte. Seine Gestalt ist durch das Relief des Titusbogens bekannt, welches zwar kaum nach dem Original hergestellt ist, da nach Josephus beim Triumphe des Titus nur eine ungetreue Nachbildung aufgeführt wurde, aber doch in der Hauptsache der biblischen Schilderung entspricht. Die sieben Arme wurden durch drei concentrisch sich verengende Halbkreise und einen senkrechten Mittelarm, alle in gleicher Höhe endigend gebildet, der Sockel war polygon und mit ornamentalen Sculpturen geschmückt, das untere Stammende laubcapitälartig, die Arme stellten Stengel vor, von Knospen und Blüthen unterbrochen, und in offenen Blumenkelchen, den Lampenträgern, abschliessend. Seine künstlerische Bedeutung mochte wohl, wie diess bei allen israelitischen Cultgegenständen der Fall war, von seiner materiellen übertroffen worden sein, da zu dem ohne Zweifel massiven Werke 1 Talent Gold (mehr als 8000 Ducaten) verwendet wurde. Ein Relief aus muthmasslich vorchristlicher Zeit von Thabarieh zeigt wenigstens die Form im Allgemeinen, ist aber hier mehr aus dem Grunde in Abbildung (Fig. 95) beigefügt, um den in Stein übertragenen Bronzeblechstyl der phönikisch-israelitischen Kunst des Weiteren zu veranschaulichen.

Das nach den drei Richtungen 10 Ellen messende, mithin vollkommen cubische Allerheiligste, von dem Heiligen durch vier Säulen (l), welche ebenfalls goldverkleidet waren und auf silbernen Basengestellen ruhten, und durch einen zweiten vierfärbigen Vorhang geschieden, barg das Palladium der Nation, die Bundeslade (m). Diese bestand aus einem goldüberzogenen Schrein von Akazienholz, $2^1/_2$ Elle lang, $^1/_2$ Elle breit und hoch mit zwei ständig in goldenen Ringen steckenden Tragstangen. Auf dem Deckel befanden sich zwei Cherubgestalten, über deren Wesen

wohl feststeht, dass sie als monstrose Zusammensetzungen von Stier-, Löwen-, Adler- und Menschenkörpern oder wenigstens von dreien der genannten, indem entweder der Stier- oder der Löwenleib sich gegenseitig ausschliessend den Hauptbestandtheil bildeten, zu betrachten seien. Wenn aber de Saulcy mit Layard nicht bezweifelt, dass sie überhaupt den symbolischen Thormonstren der ninivitischen Paläste, wie solche oben (Fig. 62 und 63) sich gegenübergestellt sind, glichen, so darf wieder daran erinnert werden, dass die Israeliten nach dem Auszuge aus Aegypten so ausschliessend mit ägyptischen Kunstvorstellungen gesättigt sein mussten, dass wir uns nicht hinreissen lassen dürfen, diese assyrischen Gebilde nach Erscheinung und Styl schon in die Stiftshütte zu versetzen. Wir müssen uns dieselben vielmehr ägyptisirend und in der Behandlung der Sphingen vorstellen, welche ja auch in der Verbindung von menschlichem Oberkörper mit Löwenleib und Adlerfittigen, wenn auch die letzteren seltener sind, (Gailhabaud tab. XII. 5) bestehen. Auch ist es unstatthaft mit Neumann sich dieselben nach einem assyrischen Ornament mit gesenktem Kopfe und gebogenen Vorderfussen vorzustellen, indem sie vielmehr wahrscheinlich sphinxartig liegend oder möglicherweise, wie diess auch auf einem freilich schon gräcisirenden phönikischen Thronsessel (bei Renan abgebildet) vorkömmt, auf den Hinterbeinen sitzend anzunehmen sind. Sie waren Holzschnitzbilder mit Goldblech verkleidet, wie auch das goldene Kalb, mit welchem sich die Israeliten in der Wüste den ägyptischen Götzendienst hatten erneuern wollen. Diess ist Alles was über die israelitische Plastik dieser Periode anzugeben ist, in welcher auch jede selbstständige Weiterentwickelung durch das Gesetz abgeschnitten ward: »Du sollst dir kein Bild machen, dasselbe anzubeten«.

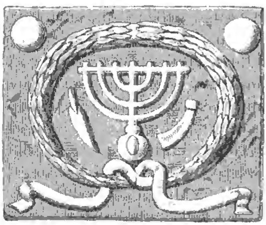


Fig. 95. Relief von Thabarieh.

Ist demnach die Gestalt und Einrichtung der Stiftshütte in der Hauptsache klar, so kann das nicht ebenso von dem monumentalen Tempelbau gesagt werden, durch welchen die Stiftshütte, nachdem König David die einige Zeit als Beute in Feindeshand befindliche Bundeslade auf das Felsenplateau von Moriah (jetzt Harâm-el-Scherîf genannt) gebracht hatte, von Salomo nach dem Plane seines grossen Vorgängers ersetzt ward. Denn die Berichte ergehen sich in der Weise der Semiten

mit Vorliebe in der Schilderung der Kostbarkeit des verwendeten Materials, und in mehr archäologischen als künstlerischen Notizen, von welchen die letzteren überdiess, wie diess von kunstunverständigen Berichterstattern nicht anders zu erwarten ist, zumeist unverständlich sind. Jedenfalls hatten sich die künstlerischen Grundverhältnisse seit Moses wesentlich verändert: durften wir nemlich nach dem Auszuge aus Aegypten nur ägyptische Anschauungen voraussetzen, so müssen wir uns jetzt diese mehr in die Ferne gerückt und den syrophönikischen Cultureinfluss fast ausnahmslos ausschliessend geltend denken. Damit war indess das ägyptische Element keineswegs beseitigt, denn wir haben gesehen, wie die phönikische Kunst der Lage ihres Landes entsprechend zwischen mesopotamischen und ägyptischen Formen schwankte und als ein Mittelglied zwischen beiden Culturvölkern sich gestaltet hatte. Der Israelite hatte den Nomaden noch nicht so abgestreift, dass er selbst zur Herstellung eines monumentalen Werkes, wie es die Uebung von Jahrhunderten voraussetzt, befähigt gewesen wäre; diese wurde daher den nördlichen Nachbarn an der phönikischen Küste überwiesen, welche auch um so leichter dafür zu gewinnen waren, als Salomo mit König Hiram von Tyrus in Bündniss und Freundschaft stand. Der tyrische Künstler Hûram ward sammt einer Schaar von Technikern nach Jerusalem entboten, Steinmetzen aus Byblos arbeiteten mit Israeliten gemeinschaftlich in den Steinbrüchen von Jerusalem, alles Holzwerk wurde in den phönikischen Cedernwäldern des Libanon gefällt und am Jordan (in der Gegend von Scythopolis) gleichfalls unter phönikischer Leitung eine Metallgiesserei für den Tempelschmuck angelegt. Die Lebhaftigkeit des Betriebs aber erhellt aus der überlieferten Zahl der nur nach einer Seite hin verwendeten Kräfte: den 80,000 Steinmetzen standen 70,000 Lastträger zur Seite.

Diese ungeheure Zahl von Arbeitern wäre wohl für den Tempel selbst kaum ein Jahr, geschweige denn sieben (1014—1007 v. Chr.) nöthig gewesen, sie erscheint aber nicht zu gross für die imposante Substruction des Felsenplateaus, welche sich mit ägyptischen Pyramidalbauten messen durfte, und selbst die Mauerreste von Ruad, wenn auch nicht an Kolossalität der Quadern, so doch an exacter Arbeit übertrifft. Nach der überlieferten Arbeiterzahl kann man auch den salomonischen Antheil an der noch theilweise erhaltenen Substruction kaum überschätzen, wenn auch die Substructionsgewölbe der Südostecke in ihrer jetzigen Gestalt erst unter Herodes oder selbst noch später neuhergestellt wurden. Bei allen vorderasiatischen Culturvölkern spielt die Herstellung von Terrassensubstructionen eine sehr bedeutende, ja sogar im

technischen und räumlichen Sinne die bedeutendste Rolle. Von dem durch eine derartige künstliche Erweiterung und Abgränzung des Felsenplateau's gewonnenen Areal, das bei oblonger Gestalt einen Umfang von mehr als 1500 M. gehabt haben muss, und an allen vier Seiten mit Thoren, z. Th. mit gewaltigen Brückenbogen, versehen, ringsum aber mit starken Mauern und Doppelhallen, nach Josephus durch monolithe Säulen gebildet, umgeben war, nahm der Tempel nur einen sehr geringen Raum ein. Denn der beschriebene äussere Vorhof enthielt erst einen quadratischen inneren, der ebenfalls von Säulengängen und wohl auch von mehreren saalartigen Hallen umzogen und durch vier Thore mit vergoldeten Bronzethüren zugänglich war. Wie in den äusseren Vorhof Jedermann ohne Unterschied des Glaubens, so durfte auch in den inneren jeder Israelite, gegen dessen Reinheit und Religiosität nichts zu erinnern war, eintreten, jedoch als Laie nur bis an ein fast $1^1/_2$ M. hohes Gitter, welches erst die in der mosaischen Anlage in der äusseren Umfriedung der Stiftshütte enthaltenen Cultgegenstände umschloss. Von diesen war jedoch der bronzeverkleidete Brandopferaltar, dessen Kern wahrscheinlich der heilige Fels in der jetzigen Omar-Moschee bildete, zu einer Höhe von 10 Ellen und zu einem Umfange von 20 Ellen im Gevierte angewachsen, wesshalb er einer nicht unbeträchtlichen zum Roste emporführenden Rampe bedurfte, und ebenso war aus dem Kijôr, dem Bronzebecken, das sog. eherne Meer entstanden, ein aus Bronze gegossenes Bassin von 10 Ellen Durchmesser, das, dem Brunnen im Löwenhofe der Alhambra nicht unähnlich, in einer Höhe von 5 Ellen auf den Rücken von zwölf ebenfalls bronzenen Stieren gesetzt war. Die letzteren, welche zu je dreien in vier Gruppen verbunden waren, so dass jede, die Köpfe natürlich auswärts gewandt, nach einer der vier Himmelsgegenden sah, dürfen wir uns, als rein phönikische Arbeit, dem Style nach den assyrischen verwandter vorstellen als diess bei den mosaischen Cherubim zulässig schien, und zwar ihre Köpfe wohl in der Art, wie sie das oben (Fig. 91) abgebildete Relief von Saïda zeigt, wie auch vielleicht die Beine in der primitiven Art der Löwen am Grabmal von Amrith (Fig. 89 und 92) oder der Löwen des Alhambrabrunnens.

Diese beiden Hauptbestandtheile des inneren Hofes befanden sich vor der Fronte des Tempels selbst, der seine Axe, im Gegensatze zu der von Süd nach Nord gezogenen Längsrichtung des äusseren Vorhofes, von Ost nach West wandte. Seinen Eingang schmückten zwei bronzene Säulen, Jachin und Boas genannt, mit welchen zugleich, da ihre Höhe an verschiedenen Stellen zu 18 und 35 Ellen angegeben wird, die Verwirrung durch widersprechende Zahlen beginnt, welche es so

schwierig macht eine verlässige Vorstellung des salomonischen Tempelgebäudes zu gewinnen. Auch darüber, ob diese Säulen in dem Eingange als architektonische Stützen oder functionslos vor demselben aufgestellt waren, mussten verschiedene Ansichten entstehen, indem die Bibel sie in, an und vor der Vorhalle nennt. Wenn wir uns, im Gegensatze gegen höchst namhafte Autoritäten, mit Bähr (der salomonische Tempel S. 206 fg.) zu der letzteren hinneigen, so geschieht diess, abgesehen von den durch frühere Erklärer beigebrachten Gründen (Haneberg, die relig. Alterthümer d. Bibel S. 246 Anm. 152), deshalb, weil in einem 14 Ellen weiten Eingang zwei Säulen von je 4 Ellen Durchmesser für die drei Intercolumnien nur 6, somit für jedes 2 Ellen d. h. soviel als die Hälfte des unteren Säulendurchmessers übrig liessen. Obwohl sie demnach wie die ägyptischen Obeliske mehr allegorischer und monumental-decorativer wie architektonischer Bedeutung gewesen zu sein scheinen, würde es doch für Bestimmung des Styls am salomonischen Tempel und rückwirkend für die Kenntniss des phönikischen Styls von hohem Werthe sein, wenn wir in der Lage wären, die ausführliche Beschreibung, welche uns die Bibel von ihren Capitälen gibt, zu entwirren. Eine klare Vorstellung ermöglicht nur die Angabe, dass die vier Ellen hohen Capitäle Lilienform hatten. Daraus dürfte zunächst als Grundform derselben der Blumenkelch, mithin eine den ägyptischen Kelchcapitälen nicht zu ferne stehende Bildung hervorgehen, und in der That zeigt auch eine Säule in den Substructionsgewölben des Tempelareals ein wunderlich schweres Beispiel der Art, das jedoch, obwohl im Kerne von offenbar alterthümlichem Profil, in dem akanthosartigen Schmuck eine spätere griechische Einwirkung verräth. Ferner aber ist zu bemerken, dass der blosse ägyptische Kelch ohne besondere Zuthat noch nicht an die Lilie erinnern kann, als deren Charakteristicum die aufgerollten Blätterenden bezeichnet werden müssen, und dass gerade dieser Vergleich die Volutenbildung an den Capitälen voraussetzt. Ich denke mir jedoch diese Voluten und überhaupt das ganze Capitäl trotz der canellirten Schäfte und einiger anderer — kaum verständlicher — Andeutungen nicht persisch, da die persischen Architekturformen nicht so weit über Cyrus hinaufzurücken sein dürften, sondern mehr dem assyrischen verwandt, ja wir finden auf phönikischem Boden selbst in den Felsenreliefs des Passes von Maschnaka (vgl. oben Fig. 93) die sprechendsten Analoga. Die übrigen Zuthaten von Kettenwerk, Netzen, hängenden Granatäpfeln u. s. w., wie sie der Bericht chaotisch aufzählt, leisten jedem Erklärungsversuch im Einzelnen den unbesiegbarsten Widerstand; wenn aber dabei noch am ehesten an eine

portalartige Gitterverbindung beider Säulen miteinander gedacht werden darf, so müsste man wenigstens statt des persischen Thronhimmels, an welchen Julius Braun (Gesch. d. K. I. 407) in dem Bestreben, den salomonischen Tempel aus dem persischen Palast zu erklären, erinnert, eher die freistehende Säulenpforte eines assyrischen Reliefs (Layard, Mon. pl. 31) in Vergleich ziehen, an dessen Verbindungsnetz die Granatfrüchte

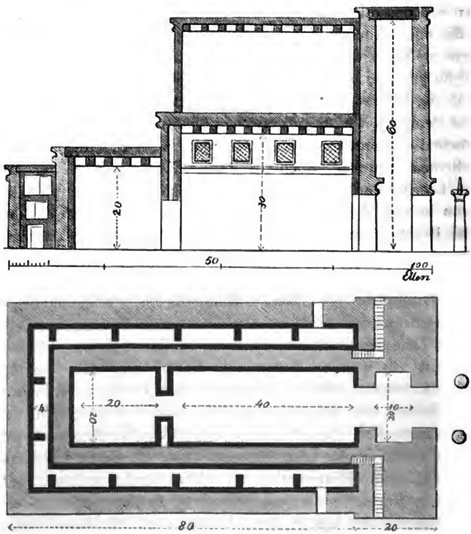


Fig. 96. Muthmasslicher Grundriss und Durchschnitt des salomonischen Tempels.

wirklich zu hängen scheinen. Dass aber diese mit Ketten- und Netzwerk nicht wohl am Capitäle selbst angebracht waren, wie neuestens auch Vogüé unter Zugrundlegung eines alten Capitäls der Haram-Moschee will, hat schon J. Braun durch die Frage, wie man wohl zweihundert Granatäpfel in solcher Höhe um die Capitäle herum habe zählen können oder wollen, unwahrscheinlich gemacht.

Dem Tempelhause war ein verhältnissmässig bedeutender Portalbau

vorgelegt. Diesem wird bei 10 Ellen Tiefe und 20 Ellen Breite eine Höhe von 120 Ellen zugeschrieben, welche letztere bereits in den Büchern der Chronica auftritt, in der Septuaginta wiederkehrt, so dass sie nicht als vereinzeltes handschriftliches Versehen zu erklären ist, und endlich von Josephus wiederholt wird. Allein selbst wenn man mit de Vogüé und Haneberg die Längen- und Breitenmaasse des Tempels als nur im Lichten geltend annimmt, so wird man bei graphischer Vergegenwärtigung des Portalbaues einen Pylon, der viermal so hoch als der Hauptbau, zweimal so hoch als derselbe lang und fast sechsmal so hoch als dieser breit ist, seines Missverhältnisses wegen für unwahrscheinlich halten, abgesehen von den Bedenken, die sich bei einer Tiefe von nur 10 oder mit den Mauern von 20 Ellen in structiver wie ästhetischer Beziehung einer solchen Höhe entgegenstellen. Wir wenigstens würden nach den angestellten Versuchen nicht wagen, eine Fronte- oder Seitenansicht nach diesen Verhältnissen vorzulegen, und bleiben bei dem von Hirt, Streber, de Saulcy, de Vogüé u. s. w. betretenen Auswege, hier eine Uebertreibung zu vermuthen, wenn auch diese sich nicht in der Weise erklären lässt, wie diess von de Saulcy oder Streber geschehen ist. Denn mit ersterem die Höhe von 120 auf 60 Ellen dadurch zu reduciren, dass man die Hälfte der Höhe als Unterbau unter dem Boden befindlich annimmt, so dass nur 60 Ellen über dem Boden sichtbar blieben, ist wie Vogüé bemerkt unthunlich, weil der Felsgrund so tiefe Fundamente schwer ausführbar und dazu unnütz machte, und mit Streber den Grund in einer Addition der Höhe beider Portalpylone zu suchen, dürfte darum ebenso unstatthaft erscheinen, weil ausser der Ungewöhnlichkeit einer solchen addirenden Höhenbezeichnung höchst wahrscheinlich die Fronte nicht in einem zweithürmigen Pylonbau in ägyptischer Weise bestand. Denn einem solchen steht die zu geringe Breite und Psalm 78, 69 entgegen, welcher den Tempel mit einem Einhorn vergleicht, was (vorausgesetzt, dass das »ramim« des Textes nicht einfach als »Höhen« zu deuten ist) der hinkendste Vergleich von der Welt wäre, wenn sich das Ganze durch zwei Pylonthürme als zweihörnig dargestellt hätte. Da aber durch diesen Vergleich jedenfalls bestätigt wird, dass der Portalbau das übrige Gebäude an Höhe überragte, so hat es wohl die grösste Wahrscheinlichkeit für sich mit de Vogüé die Façade als e i n e n Pylonthurm von 60′ Höhe sich zu denken, wenn auch für die von jenem beliebte Breite desselben kein genügender Grund vorliegen dürfte. Die böschungsartige Einziehung jedoch, wie die gleichfalls ägyptisirende Bekrönung durch Rundstab und Hohlkehlensima ist vollkommen glaublich, da sie auch an den ältesten Grabfaçaden

Palästinas (Siloam) vorkömmt, jene Bekrönung aber nicht blos in Phönikien die herrschende, sondern auch in Assyrien (Tempelterrasse von Kisir-Sargon) und in Persien (Thür- und Fenstergesimse) heimisch war. Der 14 Ellen breite Eingang war den geböschten Mauern entsprechend vermuthlich nach oben etwas eingezogen, so dass, namentlich wenn man die Kolossalität einzelner Bausteine in Erwägung zieht, welche nach Josephus wenigstens am herodischen Bau eine Länge bis zu 45 Ellen (?) bei einer Breite und Höhe von 6 und 5 Ellen erreicht haben sollen, der Sturzblock keine Bedenken erregen kann. Ausserdem scheint über demselben noch jenes Entlastungsverfahren angewandt gewesen zu sein, das man auch in Aegypten und Mykene findet, indem man nicht einfach über den Sturz wegbauend auf denselben die Quadern legte, sondern diese von beiden Seiten her sich allmälig nähern liess, so dass eine giebelförmig dreieckige Oeffnung blieb, welche man, um den schwebenden Sturzblock möglichst wenig zu drücken, entweder mit einer Marmortafel (Mykene) oder mit leichtem dünnen Mauerwerk ausfüllte. Auf dieses Verfahren scheint die freilich erst vom herodischen Tempel geltende Notiz hinzuweisen, dass sich der von der Königin Helene geweihte goldene Leuchter über dem Eingang zum Tempel und zwar von der Sonne bescheinbar, somit aussen über dem Sturze befand, namentlich aber die Notiz von einem Dreieck über dem Eingang vom Heiligen ins Allerheiligste (vgl. Haneberg S. 251, Anm. 156).

Aus dieser Vorhalle trat man durch eine Pforte mit Pfosten aus Olivenholz und cypressenen Thürflügeln, beides mit Gold überzogen, in das 20 E. breite, 40 Ellen lange und 30 Ellen hohe »Heilige«, an welches, durch eine vergoldete Scheidewand aus Cedernholz mit reich geschnitzter ebenfalls goldverkleideter Thür wie durch einen kostbaren Vorhang getrennt, das nur in seltenen Fällen betretbare »Allerheiligste« stiess, das einen Raum von 20 Ellen nach jeder Seite wie nach der Höhe, somit einen Cubus darstellte. Beide Räume zusammen aber waren an allen Seiten mit Ausschluss der von dem Portalbau begränzten Fronte von einem dreigeschossigen zahlreiche Sacristeikammern bildenden Nebenbau eingeschlossen, welcher von aussen durch drei Fensterreihen erleuchtet wurde, und da jedes Stockwerk 5 Ellen im Lichten in der Höhe mass, mit Einschluss der drei Decken im Ganzen 20 Ellen in der Höhe erreicht haben muss. Es wurde dadurch das Allerheiligste nach Aussen ganz verdeckt und blieb sonach fensterlos und dunkel, während das Heilige diese Nebenräume um zehn Ellen überragte, in welcher Ueberhöhung auch die Fenster, welche für das Heilige ausdrücklich angegeben werden, angebracht sein mussten. Das Dach oder vielmehr

die verschieden hohen Dächer, welche sich vom Allerheiligsten bis zum Portalbau stufenförmig in der Höhe von etwas über 20, 30 und 60 Ellen übereinander erhoben, waren flach, und nach Eupolemo (Eusebius) aus Kupferblech hergestellt.

Soweit scheint das Ganze in Bezug auf die äussere Erscheinung klar; es trug aber der Tempel noch ein Hyperoon (einen Oberbau), der für den herodischen Bau ausführlicher beschrieben, am salomonischen aber vor Josephus nur einmal (2. Chron. 3, 9) mit der Bemerkung erwähnt wird, dass er vergoldet gewesen sei. Auf seine Höhe wird daraus geschlossen, dass Josephus 60 Ellen als Gesammthöhe angibt, während das Heilige innen nur 30 Ellen in der Höhe mass. In Bezug auf die übrigen Dimensionen können wir nicht annehmen, dass dasselbe sich als ein Saal über den ganzen Tempel hin erstreckte, selbst nicht am herodischen Neubau, da er an diesem über dem Heiligen um 20, nach Josephus sogar um 40 Ellen höher zu liegen gekommen wäre als über dem Allerheiligsten, was eine Treppe von dem einen Theile zum andern erfordert hätte, welche den Raum über dem Allerheiligsten bei 20 Ellen im Gevierte ganz eingenommen haben würde, während des letzteren Theiles Höhe (am herodischen Bau) zum Vierfachen des quadratischen Flächenmaasses, nemlich zu 80 Ellen (!) angewachsen wäre. Solche unausführbare, zwecklose und überdiess allem Geschmack Hohn sprechende Missgestalten darf man da verwerfen, wo die Quellen ebenso dürftig und unbestimmt als widersprechend, oder, wie Maimonides (um 1190 n. Chr.), nicht authentisch sind. Unserem Ermessen nach dürfte sich in Bezug auf den Oberbau ergeben, erstlich dass er nicht über die beiden ungleich hohen Theile des Tempels, Heiliges und Allerheiligstes sich erstreckte, sondern auf das Dach des ersteren beschränkt war, ferner, dass er nicht in derselben massiven Solidität wie die untere Tempelmauer hergestellt, sondern, was in der kahlen Notiz »und er vergoldete auch das Obergeschoss« zu liegen scheint, lediglich aus Holz in der Dicke und Richtung der inneren Holzverschalung des »Heiligen« aufgeführt und innen wie aussen mit Gold verkleidet war, und dass dadurch jene Einziehung des Oberbaues möglich wurde, welche einen Umgang in der Breite der Steinwände auf dem Tempeldache frei liess und damit ebensosehr der Zweckmässigkeit, wie durch das terrassenstufige Ansteigen der künstlerischen Schönheit und überdiess den mesopotamischen und persischen Analogien entgegenkam. Ich vermuthe auch, dass gerade durch ein Missverständniss mit dem Hyperoon die bedenkliche Höhe von 120 Ellen für den das doppelte des Heiligen messenden Portalbau entstanden sei, indem sich, wenn man bei dem

Höhenmaasse des Heiligen das Hyperoon mitrechnete und so statt 30 Ellen vielmehr 60 verdoppelte, für den Portalbau statt 60 Ellen 120 ergaben.

Mit Ausschluss des Hyperoons waren die Mauern in Quadern von weissem Marmor ausgeführt. Die merkwürdige Notiz, dass auf eine Steinschicht immer ein Cypressen- oder Cedernbalken kam, wie bei den Vorhofmauern auf drei Schichten ein Cedernbalken, kann ich mir nicht anders erklären als durch die auch sonst erwähnte Innenverschalung der Mauern mit Holz. Man hat sich also die Vorhofsmauer in dreifacher Dicke und die drei Schichten statt übereinander nebeneinander, den Quaderbau aber hier wie am Tempel nach innen durch Holzverkleidung unsichtbar vorzustellen. Darauf weist auch die Notiz hin, dass die Deckengebälke der einzelnen Stockwerke der den Tempel umgebenden Nebengebäude nicht in die Mauer selbst eingriffen, sondern von den Balkenlagen (der Verkleidung) getragen wurde. Vom Innern des Tempels, wozu der Durchgang durch den Portalbau nicht zu rechnen ist, wird auch diese Holzverschalung ausdrücklich angegeben: und dieserwegen konnte auch die Scheidewand zwischen Heiligem und Allerheiligstem nur ganz von Holz sein, weil hier zwei Holzverkleidungen zusammenkamen, welche bei zwischengesetzter Steinwand das Ganze zu dick gemacht hätten, was man vermeiden wollte, obwohl man deshalb auch über dem Allerheiligsten in Holz fortbauen musste. Auf dieser Holzverschalung aber waren wenigstens im Tempelinnern die ornamentalen Sculpturen angebracht, über welche dann Goldblech getrieben war. Diese Reliefbildung in Holzschnitzwerk mit Goldüberzug vertritt demnach die bemalten Steinsculpturen der ninivitischen Wände, worin der wesentliche Unterschied der obermesopotamischen und der phönikischen Kunsttechnik zu beruhen scheint. Wie die nächste Umgebung von Ninive den leicht zu bearbeitenden Alabaster, so bot der Libanon das schönste Schnitzholz und der phönikische vorzugsweise auf Metalle gerichtete Welthandel diese in Fülle zur Ausschmückung der Wände. Dass aber die Schnitzwerke des Tempels den Sculpturen von Ninive stylistisch wie auch gegenständlich verwandt waren, ist aus den wenigen darüber vorliegenden Notizen zu schliessen, denn sie stellten Cherubim, Palmen (den ornamentalen sog. Baum des Lebens?) und Blumenschmuck dar. Namhaft konnte sich indess die israelitische Bilderkunst auch jetzt nicht entfalten, da durch das Verbot der Herstellung von selbständigen menschlichen und thierischen Bildern aus Cultgründen Plastik wie Malerei auf das Ornament beschränkt blieb.

Nur in den Cherubim oder in den das gegossene Meer tragenden Stieren, welche letzteren schon oben besprochen worden sind, war der

Plastik im eigentlichen Sinne einiger Boden gewährt, der jedoch dem künstlerischen Naturstudium ebenfalls wenig förderlich sein mochte. Die ersteren traten im Allerheiligsten gleichsam wie Wächter der Bundeslade hingestellt als ganz selbständige kolossale Rundbilder, in Oelbaumholz geschnitzt und mit getriebenem Goldblech verkleidet, auf. Sie waren nicht mehr wie in der Stiftshütte auf dem Deckel der Bundeslade und in liegender oder sitzender Stellung angebracht, sondern stehend zu beiden Seiten des heiligen Schreins, und waren ohne Zweifel auch im Style wesentlich von jenen verschieden. Mussten wir nemlich bei den Cherubim der Stiftshütte die Beziehung auf assyrische Parallelen entschieden abweisen, indem wir den Israeliten unmittelbar nach dem Auszuge keine mesopotamische, sondern nur ägyptische Kunstauffassung zumuthen dürfen, so gilt diess keineswegs auch von der salomonischen Zeit, in der wir es nur mit phönikischer, mithin wie schon erwähnt gemischter Kunstweise zu thun haben. Die salomonischen Cherubim dürfen daher wohl den assyrischen Palastmonstren in der Hauptsache ähnlich angenommen und vielleicht so gedacht werden, dass ein Stierleib einerseits und ein Löwenleib anderseits und zwar in der Richtung nach vorne, d. h. dem Eingange zu aufgestellt war, wobei die wesentlichste Abweichung von den ninivitischen Portalhütern die gewesen sein mag, dass sie nicht, wie es an jenen Dreiviertelreliefs der Fall ist und sein musste, die Fittiche auf dem Rücken zusammengelegt, sondern vielmehr nach beiden Seiten wie im Fluge ausgebreitet zeigten, so dass die Spitzen derselben — denn jeder Koloss mass von einem Flügelende zum andern 10 Ellen — nach der Mitte zu über der Bundeslade zusammenstiessen, nach aussen aber die Seitenwände des Allerheiligsten berührten. Die Bundeslade selbst und die übrigen Geräthe des Tempels, von welchen der Rauchopferaltar, der Schaubrotetisch und der siebenarmige Leuchter blieben, wie sie in der Stiftshütte gewesen waren, zu welchen aber ausser manchen anderen Nebendingen noch zehn andere Lampadophoren hinzukamen, die indess nicht in das Gebiet der Plastik, sondern der Tektonik gehören, waren ebenfalls mit Gold verkleidet oder ganz von Gold, ja das Goldbeschläge zog sich nicht blos durchaus über die sculpirten Holzwände, sondern selbst über die Horizontaldecke hin. So erblickte das Auge nichts als Gold, eine Auszierung, welche durch die vielflammigen Leuchter wohl wirksam genug, aber auch in hohem Grade barbarisch war, da wir kaum annehmen dürfen, dass die Ornamente durch Email farbig belebt waren. Ist es aber selbst bedenklich, auch nur an hervorragenden Gegenständen die Wirkung der Formen, mithin den künstlerischen Eindruck durch die Kostbarkeit

eines glänzenden Materials zu überbieten und gleichsam zu übertäuben, so kann es niemals gebilligt werden, die concentrirende Wirkung, welche immerhin in der Wahl eines sehr werthvollen Stoffes für die Hauptgegenstände liegt, durch die allgemeine Anwendung desselben zu paralysiren und so die Kostbarkeit des Centrums durch die des Ganzen wieder zu entwerthen.

Der salomonische Tempel ward bekanntlich auf Befehl des babylonischen Königs Nebukadnezar 587 v. Chr. zerstört, und erst wieder, jedoch in ziemlich beschränkten Verhältnissen, herzustellen begonnen, als Cyrus das babylonische Exil beendete und nicht nur zum Bau die Erlaubniss gab, sondern sogar die geraubten und im Belustempel aufbewahrten Tempelgeräthe zurückerstattete. Doch kam dieser nach dem Fürsten Serubabel (536—515) genannte Bau erst nach 46 Jahren, als unter Darius alle Hemmnisse überwunden waren, zur Vollendung. Nicht ohne Grund wird für dieses Werk in Bezug auf den Styl persischer Einfluss vermuthet, Näheres von kunstgeschichtlichem Belange wissen wir nicht. Der im Jahre 16 oder 15 v. Chr. begonnene glänzendere Neubau des Herodes endlich, der fast 10 Jahre in Anspruch nahm, um noch nicht hundert Jahre darauf unter Titus so zerstört zu werden, »dass kein Stein auf dem andern blieb«, ist für die Kenntniss der phönikisch-israelitischen Kunst, da bei gleichbleibender Disposition des Tempelhauses im Allgemeinen der Styl der griechisch-römische wurde, von geringerem Interesse als durch die Beschreibung der Culteinrichtungen desselben für die Archäologie. Ihre weltgeschichtliche Bedeutung aber wird die Stelle, an welche sich bald nach der Vollendung des Baues so viele wichtige Momente knüpften, wohl behaupten bis an das Ende der Tage.

Die Schilderung von Salomo's Palaste, wie sie die heiligen Bücher liefern, gibt zu wenig Anhaltspunkte zur Vergegenwärtigung. Es wird ausgedehnter Säulenbau und ein Obergeschoss erwähnt; die Säulen waren aus Cedernholz, doch von welcher Gestalt wird nicht angedeutet, wogegen die Notiz, dass die Mauern aus Steinen, die nach dem Winkeleisen behauen waren, d. h. aus Quadern aufgeführt waren, als eine überflüssige erscheint, da wir nach dem Tempelbau auch hier nicht auf kyklopisches Mauerwerk schliessen dürfen, wie auch die Cederndecke des Palastes bei Salomo's Liebe für Kostbarkeit des Materials kaum anders als vergoldet zu denken ist. Diese Notizen dürften uns jedoch kaum auf persische Anlage und Formen verweisen, die sich ja erst um vier Jahrhunderte später aus den assyrisch-babylonischen entwickelt haben. Da aber dem phönikischen Styl kein jüngerer als

der letztere, nemlich der mesopotamische, an die Seite gestellt werden kann, anderseits aber, wie oben dargelegt worden ist, die Pläne der jetzt bekannten assyrischen Paläste keine Säulensäle gezeigt haben, so müssen wir in diesen wieder eines der ägyptischen Elemente vermuthen, die ja in der phönikisch-israelitischen Kunst eine so bedeutende Rolle spielen. Metallbekleidete Holzarchitektur aber ist, wie schon erwähnt, specifisch phönikisch.

Ist indess all diese Herrlichkeit gründlich verschwunden, so dürfte man billig, wie auch in Phönikien und Kleinasien, von den Felsengräbern der Umgegend von Jerusalem wegen ihrer Unverwüstlichkeit den meisten directen Aufschluss und verlässige Proben des phönikisch-israelitischen Styles erwarten. Doch scheinen gerade die älteren, d. h.



Fig. 97. Grabfaçade von Siloam.



Fig. 98. Grabfaçade von Hinnom.

vorseleucidischen Grabdenkmäler bei so grosser Einfachheit stehen geblieben zu sein, dass die Erwartung durch sie von phönikischen Säulen- und Gebälk- wie überhaupt charakteristischen Architekturformen unterrichtet zu werden, wegen des fast durchgängigen Mangels aller Details der Art nicht in Erfüllung geht. An den kleinern Grottengräbern führt eine schlichte Treppe zu der in die Wand gebrochenen, einst mit einer Steinplatte verschlossenen Grabkammer, die bei rechteckigem Plan die Decke im Profil eines gedrückten Tonnengewölbes hergestellt zeigt, während grössere Familiengräber um eine Vorkammer die gesonderten Bestattungsräume gruppiren, in welchen die Leichen entweder auf Steinbänke gelegt, oder in eine muldenartige Vertiefung

gesenkt, oder endlich in einen sargförmigen Stollen geschoben wurden. Ist der Zugang, was verhältnissmässig selten, aussen architektonisch charakterisirt, so verräth er entweder durch eine schwere Hohlkehlenbekrönung (Fig. 97) ägyptischen, oder durch eine wenig gegliederte Umrahmung mit beiderseits vortretendem Sturz und durch einen Giebel mit eigenthümlicher den Doppelvoluten phrygischer Felsengräber verwandter Firstzierde (Fig. 98) vorderasiatischen Einfluss. Wo sich Rankenwerk in den Giebelfeldern und Friesen findet, wie an den sog. Richter- und Königsgräbern, fehlt es auch nicht an stylistischen Spuren einer späteren vom Occident beeinflussten Periode, wenn auch in demselben sowohl hinsichtlich der Erfindung wie der Ausführung durch eine gewisse trockene Härte das Vorbild getriebener Arbeit, somit phönikische Technik noch durchklingt.

Gerade die hervorragendsten Gräber aber, wie das sog. Jacobsgrab und die angeblichen Königsgräber, die sog. Apostelhöhle und die mit wenig mehr Grund dem Absolom und dem Zacharias zugeeigneten z. Th. frei aus dem Felsen herausgearbeiteten Grabdenkmale verrathen schon späthellenische Einwirkung, indem sie dorische Friese mit paterenartigen Kreisverzierungen in den Metopen und dazu Säulen oder Halbsäulen dorischer und ionischer Ordnung zeigen, welche sogar vielfach mehr auf die Formen hinweisen, die sich durch die decorative Behandlung hellenischer Architektur von Seite der Römer ergaben. Doch spielt immerhin noch Einheimisches hinein, wie in dem manchmal die Triglyphen unterbrechenden, oder Friese und Giebel ausfüllenden vegetabilischen Schmuck (Trauben, Weinlaub, Granatäpfel, Epheu, Lorbeer, Eicheln u. s. w.), namentlich aber hinsichtlich der Form, wie sie besonders die beiden letztgenannten Freigräber zeigen. Beide bestehen nemlich zunächst in einem aus dem Felsenrücken herausisolirten Cubus von etwas über 5 M. (Zacharias-) und fast 7 M. (Absolomsgrab) nach den drei Richtungen, welcher an den Ecken mit Pilastern und an jeder Seite mit zwei spätionischen Halbsäulen und zwei an die Pilaster angefügten Viertelsäulen gleicher Ordnung geschmückt und mit einem kräftigen ägyptischen Rundstab- und Hohlkehlengesims gekrönt ist, wozu das Absolomsgrab noch spätdorischen Friesschmuck fügt. Darauf erhebt sich dann bei ersterem, ebenfalls noch aus dem Felsen gehauen, eine 3,6 M. hohe Pyramide, dem Ganzen in seinen Hauptformen grosse Aehnlichkeit mit dem jetzt Schneckenthurm genannten Grabmal von Amrith verleihend. Das sog. Absolomsgrab dagegen zeigt auf dem Cubus noch einen kleineren und namentlich niedrigeren zweiten Würfel, der aus grossen Quadern gebaut ist und

einen Tumulusbau trägt, d. h. auf doppelgestuftem cylindrischen Basament einen concav geschweiften stark zugespitzten Kegel, der einem umgestürtzten Trichter ähnlich in einer Höhe von $13^1/_2$ M. vom Boden an in einer schwerfälligen tulpenartigen Blume endigt. Der Zugang zu der im Innern des Felsensockels angebrachten Grabkammer des Absolomsgrabes (vom Zachariasgrab scheint man ihn noch nicht zu kennen) ist über dem Hohlkehlengesims hineingebrochen; der kleine Grabraum selbst lässt durch Nägelspuren in den Wänden auf die altübliche Metallverkleidung schliessen. So viele Reminiscenzen einheimischer, d. h. phönikischer Behandlungsart aber auch auftreten, vermögen wir doch nicht mit mehreren namhaften Forschern in den dazu gefügten ionischen und dorischen Details Vorläufer der hellenischen Ausbildung dieser Style zu erkennen, welche wir auch am wenigsten bei einem Volke suchen dürften, das selbst keine Kunst besass, sondern nur von den Nachbarn borgte. Auch erscheinen diese Formen keineswegs als primitive Versuche, indem sie vielmehr schon die nüchterne Ausgelebtheit und Verderbniss der letzten Periode hellenischer Kunstentwicklung darthun, wie wir sie seit der Mitte das 3. Jahrhunderts v. Chr. nach Rom übertragen finden. In die zwei Jahrhunderte v. Chr. dürften auch diese vielbesprochenen Denkmäler zu setzen sein, und zwar, obwohl wie Lübke bemerkt in cäsarischer Zeit das Korinthische die anderen Ordnungen bereits verdrängte, doch nach den römisch-dorischen Formen eher in die letztere als in die erstere Hälfte dieses Zeitraums.

Nach dem Dargelegten dürfen wir also Palästina als eine Domäne Phönikiens in Bezug auf Kunst oder richtiger, da ja für dieselbe durch Ausschluss von Plastik und Malerei im eigentlichen Sinne wenig Boden war, in Bezug auf Technik betrachten. Neben Palästina aber sind für phönikische Cultur besonders Cypern und Karthago in Betracht zu ziehen. War jedoch Phönikien und überhaupt die Ostküste des Mittelmeeres, als zwischen den beiden Urculturvölkern am Nil und im Stromland des Euphrat und Tigris in der Mitte liegend, gleichsam von der Natur zur Vermittlung der Kunstweisen dieser beiden Völker bestimmt, so konnte Cypern seiner Lage nach ausserdem auch nicht ohne Einfluss von Seite jenes hellenischen Volkes bleiben, das seine Colonien vorzugsweise nach den südlichen Inseln Griechenlands und Kleinasiens vorschob und namentlich in Kreta eine uralte Entwicklungsstätte besass, nemlich der Dorer. Wir können uns daher nicht wundern, in kyprischen Felsengräbern das Dorische nicht in den hypercultivirten Formen, wie an den letztbeschriebenen Gräbern bei Jerusalem, sondern in sehr primitiver Gestalt anzutreffen, wie diess z. B. ein Grab von

Paphos (Fig. 99) zeigt. Sonst weist die Lage der Insel auf mehr ägyptischen als mesopotamischen Einfluss, über dessen Grad wir jedoch im Dunkel bleiben. Denn von dem phönikischen Hauptheiligthum auf Cypern, dem Astartetempel auf Paphos, haben wir nur unzulängliche Darstellungen auf Münzen und auf einem geschnittenen Stein des Museo Pio-Clementino, welche nicht mehr erkennen lassen, als dass sich innerhalb einer kreisförmigen Gittereinfriedung ein höheres Mittelschiff über niedrigere Nebenbauten erhob, welche letztere von Säulen getragen wurden (Portiken?). Zwei ägyptisch geschwellte Säulen zu beiden Seiten scheinen freistehend und wie Jachin und Boas ohne architektonischen Zweck gedacht werden zu müssen. Neuere Funde zeigen namentlich die kyprische Plastik mit der altgriechischen enge

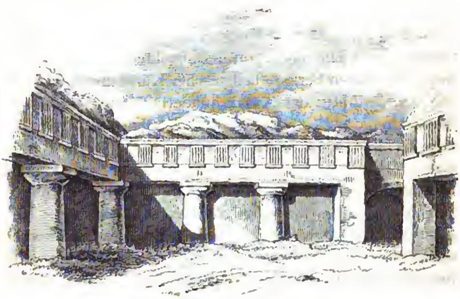


Fig. 99. Grab von Paphos auf Cypern

verwandt und erinnern daher in ihrer ersten Erscheinung auch an altetrurische Arbeiten. Eine gründliche und erschöpfende archäologische Erforschung Cyperns, welche eine fühlbare Lücke ergänzen würde, gehört zur Zeit noch zu den Desiderien der Kunstgeschichte des Alterthums.

Von Karthago wird derjenige wenig mehr als Mauerreste erwarten, der sich an den dem Fall von Jerusalem ähnlichen weltgeschichtlichen Untergang dieser stolzen Königin des Meeres erinnert. Doch haben die neueren französischen und englischen von Beulé und Davis beschriebenen Untersuchungen noch die ansehnlichen Befestigungsmauern der Byrsa nachzuweisen vermocht, welche aus kolossalen Tuffquadern aufgeführt bei einer Dicke von 10 M. die Anbringung von halb-

kreisförmigen, in drei Reihen übereinander befindlichen Kammern gestatteten, die von innen her zugänglich als eine Art von Kasematten wie als Magazine gedient haben. Die zahlreichen Felsengräber aber sind wie in Phönikien durch eine Treppe von oben her zugänglich und bilden ein oblonges Gemach, um welches sich die Grabstellen in mehreren tief eingeschnittenen Bogennischen gruppiren. —

Ziemlich untergeordneter Bedeutung für die phönikische Kunstforschung sind dann die barbarischen Tempelreste auf der Inselgruppe von Malta, von welchen der Doppeltempel auf Gozzo noch am meisten hervorragt. Er besteht aus zwei Räumen nebeneinander, von welchen jeder nicht blos in eine halbkreisförmige Apsis ausläuft, sondern auch an jeder Seite sich in zwei ähnliche Nischen ausweitet, so dass jeder der beiden Räume als eine unbedeckte Zusammensetzung von 5 Apsiden an einem oblongen Hauptkörper erscheint. Das theilweise aus rechteckigen Platten gebildete Paviment erhebt sich in drei Absätzen, welche mit der Einziehung des Mittelraumes besondere Tempelabtheilungen verrathen. Das kyklopische Mauerwerk aber ist so roh, dass diese Denkmäler bei vollständigem Mangel alles Schmuckes wohl hohes archäologisches, aber wenig kunstgeschichtliches Interesse in Anspruch nehmen können, und auf die phönikische Kunststufe, welche gerade im Quaderbau fast Unübertreffliches seit den frühesten Zeiten geleistet, keinen Schluss zu ziehen erlauben.

Mehr kunstgeschichtlichen Werth, aber weniger Sicherheit als phönikische Werke besitzen von den übrigen punischen Nebenländern die Grabdenkmäler der Balearen und namentlich Sardiniens, welche allerdings zum Theil durch ihre Phallusgestalt an die Denkmäler von Amrith erinnern, aber wahrscheinlicher etrurischer Abstammung sind, weil die sardinischen Gräber, abgesehen von ihrer Verwandtschaft mit den etrurischen, sich fast ausschliesslich an der Ostküste, somit an der Italien zugewandten Seite befinden, während die Punier naturgemäss mehr den Westen der Insel berühren mussten.

Rücken wir nun nach der Betrachtung Phönikiens und seines ausgedehnten Culturgebietes wieder um eine Stufe weiter westwärts in die nach dieser Richtung am weitesten vorgeschobene Warte Asiens, nemlich nach Kleinasien. Wenn schon an der syrischen Küste und selbst bis an den Tigris hin während der Seleuciden- und Römerherrschaft der Hellenismus in dem Grade wucherte, dass rein nationale Werke verhältnissmässig selten sind, so musste der hellenische Einfluss in dem Lande doppelt gross sein, von welchem die Ionier den besten Theil, die Westküste, seit den frühesten Zeiten innehatten und wo sie in einer

Reihe von blühenden Städten selbst zu einer wenigstens nicht geringeren Culturentfaltung gekommen waren, als ihre Stammverwandten auf der europäisch-griechischen Halbinsel. Trieb aber auch die ionische Kunst ihre herrlichen Blüthen nicht blos auf asiatischem Boden, sondern auch aus Wurzeln, die zum Theil selbst bis Mesopotamien zu verfolgen sind, so können wir uns doch erst bei Behandlung der griechischen Kunst mit diesen Zusammenhängen beschäftigen, und müssen das hellenische oder hellenisirende Kleinasien, d. h. die Küstenländer und Inseln am ägäischen Meere an der Propontis und am Pontus vorläufig ganz unberücksichtigt lassen, wie überhaupt die gesammte Plastik Kleinasiens, und es bleiben uns hier nur einzelne bauliche Monumente der Südküste und des Binnenlandes übrig, welche als eigenthümlich national eine gesonderte Behandlung erheischen.

Allein auch in diesen Gebieten, welche nach der antiken Bevölkerung sich in Lykien, Phrygien und Lydien gliedern, konnte die monumentale Architektur grösseren Umfangs der langen Diadochenherrschaft nach Alexander dem Grossen und der nicht kürzeren römischen Militärverwaltung gegenüber sich nicht in ihrer Eigenartigkeit behaupten, und Tempel wie öffentliche Gebäude sind auch hier wie im ganzen übrigen Kleinasien griechisch oder römisch. Nur an einer Gebäudeart klammerte sich das Nationale fest, nemlich an den Gräbern, welche theils als Felsengräber naturgemäss einen stabileren Charakter begünstigten und überdiess als Nachahmungen des Wohnhauses an dessen vom Bedürfnisse und dem verschiedenen Materiale eines jeden Landstriches mehr als von äusseren Einwirkungen abhängigen Typus sich anlehnten, theils durch ihre Massenhaftigkeit weniger Modificationen erlaubten, übrigens aber insgesammt, den Gedanken des Gleichbleibenden, Ewigen nach dem Wechsel des Lebens nahe legend, weniger Rücksicht auf die Veränderung der Zeitanschauungen und der künstlerischen wie technischen Fortschritte zu gebieten schienen. Wir haben es daher nur mit den Gräbern zu thun, die uns aber, je nachdem sie Cult- oder Wohnraum als Vorbild verrathen, auch auf diese und deren Styl Schlüsse erlauben werden.

Der phönikischen Küste zunächst, dem phönikischen Vorposten, Cypern, sogar gegenüber, liegt Lykien, den grössten Theil der Südküste Kleinasiens einnehmend. Es bietet von ganz Kleinasien die reichste Ausbeute durch seine nicht blos fast zahllosen zum Theil wohlerhaltenen Gräber, sondern auch durch die belehrende Verschiedenartigkeit derselben. Ganze Felswände, wie die an die Spitze dieses Abschnittes gestellte Abbildung der Nekropole von Myra (Fig. 87)

zeigt, sind buchstäblich bedeckt mit Grabdenkmalen, ungemein reizend durch die reiche Abwechselung ihrer Formen wie durch die malerische Benutzung der natürlichen Bildung der Felsabhänge. Die Mehrzahl besteht aus Felsengräbern, welche deutlich aus Balken gezimmerte Hütten nachahmen und die man deshalb Blockhausgräber nennen dürfte, wenn mehr als die Deckhölzer aus unbehauenen Baumstämmen hergestellt schiene, oder Fachwerkgräber, wenn dabei die Felder zwischen der scheinbaren Balkenumrahmung durch Mauerwerk ausgefüllt zu denken wären. Diese Gattung darf als die bedeutsamste betrachtet werden, sowohl durch die Individualität jedes einzelnen Denkmales, welche ebenso mannigfaltig ist, als es die Wohnhäuser des lykischen



Fig. 100 und 101. Felsengräber von Antiphellos.

Bergvolkes je nach grösserer oder geringerer Wohlhabenheit gewesen sein mögen, wie auch durch die Künstlichkeit der exacten Nachbildung des ganzen Balkenwerks bis ins Detail der Vorstösse der Querriegel, der Verkämmung, Verzahnung, Einzapfung, der Holznägel, der Decken aus rundlichen Stangenhölzern u. s. w. im lebenden Felsen. Der Anblick musste, als die Werke noch vollkommen erhalten waren, an ein versteinertes Gebirgsdorf gemahnt haben, und gehört auch jetzt noch zu dem Interessantesten, was die Ruinenstätten der Welt darbieten. Findet sich auch das Bestreben bei mehren alten Culturvölkern, den Abgeschiedenen für den ewigen Schlaf einen Raum zu bereiten, welcher der Wohnung, die sie lebend innehatten, möglichst ähnlich war, so ist

diese Absicht doch selten auch auf das Aeussere in dem Grade ausgedehnt worden, und nie in dem pikanten Widerspruch mit dem Material, in welchem der Felsenraum, sein Wesen vollkommen verleugnend, das Bild des reinen Holzbaues darstellen sollte. Doch begnügte man sich wenigstens an den schroffen Felswänden gewöhnlich mit der Darstellung der Façade, die manchmal sehr einfach, wie an einem Grabmal von Antiphellos (Fig. 100), aber dafür sehr charakteristisch ist, und in



Fig. 102. Felsengrab von Myra.

der Holzumrahmung unter dem etwas vorspringenden flachen Holzdach zwei Fenster zeigt, die als Eingänge zum Grabmal auch wirklich durchbrochen sind. Ein etwas complicirteres Beispiel bietet ein anderes Grab daselbst (Fig. 101) dar, besonders merkwürdig durch die in ihrer Vorkämmung höchst anschaulichen Querriegel, an welchem jedoch von den Thür- und Fensterfeldern nur eines als Zugang zur Grabkammer wirklich geöffnet ist. An diesem erscheint auch das Giebeldach, das

übrigens nicht blos in Kleinasien, sondern auch schon theilweise in Phönikien im Gebrauch gewesen zu sein scheint. Manchmal ist das Balkengerüst der Fronte und selbst einer inneren Raumabtheilung ganz durchbrochen, wie diess ein schönes Beispiel von Myra (Fig. 102) zeigt, welches die äusserste Gränze des Möglichen in dieser Art zu berühren scheint, aber auch die Bedingungen des Materials dadurch in dem Maasse überschreitet, dass hier auch die zierliche Curiosität nicht mehr mit der übertriebenen Künstelei versöhnt, wie überhaupt die Stylwidrigkeit des ganz unmodificirt auf den Stein übertragenen Holzwerks trotz allen pikanten Reizes künstlerisch unangenehm berührt. Am frappantesten tritt diess an jenen selteneren Grabmonumenten von Phellos und Myra entgegen, bei welchen das ganze Blockhaus frei aus dem Felsen herausgearbeitet ist. Dieses zeigt dann an allen vier Seiten das Holzvorbild so vollständig und gewissenhaft wiedergegeben, dass man darnach das Wohnhaus eines lykischen Aelplers, dessen Hütte merkwürdiger Weise auch jetzt noch einige Aehnlichkeit zeigt, aus Holz zu reconstruiren und sonach aus der versteinerten Copie das seit zwei Jahrtausenden verwitterte Vorbild wiederherzustellen vermöchte.



Fig. 103. Sog. Harpyienmonument von Xanthos.

Neben diesen Gräbern erheben sich öfters als Nebendenkmal, zuweilen auch ganz selbstständig Pfeilermonumente, in die Gattung der Obeliske gehörig, jedoch mit einer Lykien charakteristischen Bekrönung. Statt des Pyramidalabschlusses von Aegypten, des hemisphärischen von Phönikien, und endlich der Terrassenstufen der assyrischen Denkpfeiler finden wir nemlich hier eine Bekrönung von (im Gegensatz zu den sich einziehenden assyrischen) übereinander vorkragenden Platten, und darüber einen kleineren aber ziemlich hohen Plinth. Das bedeutendste Denkmal der Art ist das durch seine Sculpturen bekannte sog. Harpyienmonument von Xanthos (Fig. 103), jetzt in seinen Haupttheilen in den lykischen Saal des britischen Museums versetzt. Es besteht aus einem gewaltigen rechtwinkligen Monolith von ungefähr 5 M. Höhe, auf welchem die kleine Grabkammer angebracht ist, deren umschliessende Wände von jenen berühmten, in der Geschichte der griechischen Plastik eine Rolle spielenden Reliefs geschmückt werden, von denen später noch gesprochen werden soll.

Weit zahlreicher und stellenweise auf jetzt verödeten Felsenrücken in ganzen Nekropolen vereinigt sind die lykischen Grabmonumente, welche als Sarkophaggräber die dritte Gruppe bilden. Erscheinen auch von diesen die meisten nicht ganz frei von griechischer Einwirkung, so tragen sie doch noch das einheimische eigenartige Gepräge. Im ganzen Aufbau dem oben besprochenen, dem Hiram zugeschriebenen Sarkophagdenkmale nicht unähnlich, lassen sie im Gegensatz damit in dem auf doppeltem Untersatze ruhenden Hauptkörper gewöhnlich eine ähnliche Holzimitation wie die oben beschriebenen Gräberarten erkennen, und ebenso scheinbares Holzlattengefüge im Deckel, der statt der halbkreisförmigen Stirnseite, wie wir sie in Phönikien fanden, eine merkwürdige spitzbogige Gestalt zeigt. Der Zahnschnitt verräth noch deutlich seine Entstehung aus den vorkragenden Deckhölzern, welche an den oben abgebildeten Blockhausgräbern sogar noch die rundliche Stangenholzgestalt weisen. Eine Rinne am Scheitel des Sarkophagdeckels, vermuthlich zur Einfügung von Firstdecorationen dienend, und Löwenköpfe oder andere knaggenartige Handhaben an den Seiten desselben vervollständigen das Bild des Ganzen, welches jedoch nicht als wirklicher Sarkophag zu denken ist, indem der Deckel nicht beweglich hergestellt war, und der Leichnam vielmehr von vorne, wo zu diesem Zwecke fensterartige Oeffnungen angebracht waren, eingeschoben wurde. (Fig. 104.) Nicht selten erscheint auch diese Grabmalform nur in ihrer Façade an den Felswänden hergestellt.



Fig. 104. Sarkophaggrab von Antiphellos.

Von höherem kunstgeschichtlichen Interesse endlich ist eine vierte Art von lykischen Felsengräbern, nemlich die mit tempelartiger Façadenbildung. Es fehlt zwar unter diesen nicht an solchen, welche offenbar spätere hellenische Rückwirkung verrathen, aber es zeigen doch einige so primitive Formen, dass wir nicht anstehen, gerade Lykien als

bei der Entwicklung des ionischen Styls betheiligt, und die Südküste Kleinasiens als eine bedeutsame Mittelstation der Culturschiebung von Mesopotamien an das ägäische Meer zu bezeichnen. Diese Grabfaçaden repräsentiren zumeist die Fronte eines Templum in antis, d. h. eines Tempels, dessen Vorhalle mit zwei Säulen zwischen den vorspringenden Seitenwänden geschmückt ist (Fig. 105). Die daran vorwiegend auftretenden ionischen Formen aber erscheinen namentlich in Capitäl und Gebälk so unentwickelt, dass bei der Mehrzahl jedenfalls von römischem Typus, der überall seinen schablonenhaft decorativen Charakter verräth, und somit überhaupt von der Verfallszeit des Styles keine Spuren zu entdecken sind. Völlig ungleich unter sich verrathen sie vielmehr das Tasten und Versuchen einer frühen Entwicklungsperiode, welche indess immerhin gleichzeitig sein mag mit der viel glanzvolleren Blüthe, die an der Küste des ägäischen Meeres und auf den vorgelagerten Inseln aus demselben Samen und aus den gleichen vorderasiatischen Motiven sich entfaltete. Noch erscheint an den Capitälen jene wichtige Verbindung nicht, welche das vollendet ionische charakterisirt, nemlich die Verbindung des Volutengliedes mit dem darunter gelegten dorischen Echinus, und ebenso fehlt der Spirale noch der reiche Schwung wie dem Volutenpolster die Zusammenziehung in der Mitte, der schlechtprofilirten Deckplatte wie der plumpen Basen und der zuweilen anlauf- und ablauflosen Schäfte nicht zu gedenken (vgl. Fig. 106). Auch das Gebälk, welches bei den Orientalen bei mangelnder Giebel- d. h. besonderer Dachbildung über der Decke nur zwei den säulenverbindenden Architrav und die zugleich als Dach dienende Horizontaldecke repräsentirende Glieder erforderte, zeigt die ionische Gliederung und Dreitheilung noch nicht: Fries- und Kranzgesimse scheiden sich noch nicht völlig, während das letztere durch



Fig. 105. Felsengrab von Telmissos.

einen sehr derben Zahnschnitt wieder auf eine Zeit weist, in welcher seine ursprüngliche Bedeutung noch nicht über dem Ornamentalen vergessen war. Die Giebelakroterien bestehen aus derben Knollen, sowohl den kreisförmigen Firstzierden wie den hornähnlichen Eckstücken phönikischer Grabmäler einigermassen verwandt. Kurz wir dürfen in diesen Denkmälern die Spuren einer wenn nicht vorionischen so doch einer frühionischen Parallelentwicklung an der lykischen Küste erkennen. Diess schloss natürlich hellenische Rückwirkung nach der Periode der vollen Ausbildung des ionischen Styls nicht aus, sondern bahnte ihr vielmehr den Weg, wie das prächtige überdiess freigebaute Siegesdenkmal von Xanthos, nach der Einnahme von Telmissos durch die Xanthier als Tropäon um die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. erbaut (Urlichs), zeigt.

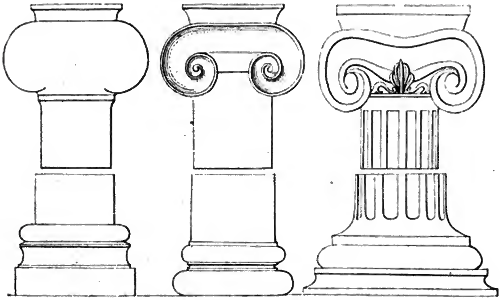


Fig. 106. Säulendetails von Telmissos, Myra, und Antiphellos.

Dieses, jetzt gleichfalls ins britische Museum versetzt und eine seiner grossartigsten Zierden, zeigt schon die volle Entwicklung ionischer Formen und besteht aus einer auf ziemlich hohen Unterbau gesetzten rings-um von Säulen umgebenen (somit peripteralen) Cella, während alle tempelartigen Grabfaçaden darauf schliessen lassen, dass die nationalen Cultstätten, wie auch die assyrischen und phönikischen, mit einer Säulenvorhalle »in antis« sich begnügten, die Ausbildung des peripteralen Tempelplans aber den Hellenen überliessen. Die mehr vereinzelt vorkommenden dorischen Formen zeigen diese naive Ursprünglichkeit weniger, wenn auch sehr alterthümliche Denkmäler dieses Styles vorhanden sind. Diese erklären sich wohl durch die Nähe von Creta, dem frühcultivirten dorischen Vorposten gegen Asien hin, wie auch durch

die Nachbarschaft der blühenden dorischen Colonien um Rhodos an der Südwestspitze von Kleinasien.

Der Einfluss Lykiens scheint die angränzenden Länder der Südküste, welche fast ausschliessend hellenisirten, wenig berührt zu haben. Nicht mehr drang er auch ins Innere des Landes, in Phrygien ein, wohin selbst die hellenische Cultur von den ägäischen und pontischen Küsten den Weg nur mühsam gefunden zu haben scheint. Hier brachen überhaupt weder Meeresufer noch schiffbare Ströme der Cultur Bahn und die Unwegsamkeit des von Waldgebirgen durchzogenen Landes musste den geistigen Horizont der Phrygier, die sich als Hirtenvolk naturgemäss mit dem geringsten Aufgebot künstlerischer Anstrengung begnügten, noch mehr verengen. Doch konnten auch sie es sich nicht versagen, in ähnlicher Weise, wie der Lykier seine stabile Holzhütte in den Felsen übertrug, um sich die im Leben lieb gewonnenen heimischen Räume für alle Zeiten nach seinem Tode zu sichern, auch ihr wanderndes Haus, das nationale Zelt, für den Schluss ihrer Wanderung monumental herzustellen, d. h. die Façade ihres Felsengrottengrabes nach diesem Vorbilde auszuschmücken. Dabei kam jedoch nur das Stoffliche des Zeltes mit seinem eingewebten Schmuck in Betracht, während sich das Constructive, das sich ja auch am Original verbarg, ebenso der Nachbildung entzog. Diess zeigt besonders die bedeutendste unter den Grabfaçaden in der den phrygischen Königen zugeschriebenen Reihe zwischen Kjutahija und Siwrihissar an der Saqaria, von den Türken Yasili-Kaia (der beschriebene Stein) bezeichnet und

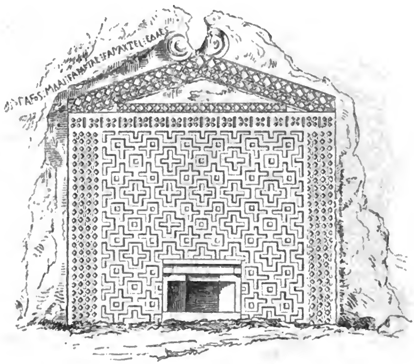


Fig. 107. Sogenanntes Grab des Midas.

unter den Alterthumsfreunden nach dem in einer sonst unverständlichen Inschrift lesbaren Worte »Midai« als Midasgrab bekannt (Fig. 107). Es bildet eine an der Felswand geebnete, etwas über 11 M. breite und gegen 9 M. hohe rechteckige Fläche von einem niedrigen, sammt der Akroterie 3 M. in der Höhe messenden Giebel abgeschlossen. Der letztere ist mit leichtem Gitterwerk in flachem Relief umrahmt, und mit zwei jetzt sehr verstümmelten Voluten bekrönt, welche wieder entfernt an den kreis- und schippenförmigen Firstschmuck phönikischer und palästinischer Gräber (Fig. 90 und 98) erinnern. Das Giebelfeld ist plastisch schmucklos, war jedoch wahrscheinlich, wie wohl auch alles sculpirte Ornament, einst bemalt; die rechteckige Fläche dagegen ist mit einem complicirten Mäanderschema in flachem Relief ausgefüllt, einem ähnlichen und ebenfalls einem Gewebemuster entnommenen Linienspiele, wie wir es aus gleichen Gründen auf maurischen Wänden finden, denn die zu Grunde liegende Idee ist hier wie dort der Zeltteppich. Ebenso stellt die Umrahmung dieser Fläche, ohne irgend eine architektonische Stylisirung zu verrathen, eine breite mit Edelsteinen bedeckte Borte oder einen Saum dar, wie er an kostbaren syrischen Stoffen wohl gebräuchlich gewesen sein mag. Der Eingang zum engen nur für einen Sarg berechneten Grabraum war, aller architektonischen Charakterisirung oder Umrahmung entbehrend, mit einer Steinplatte geschlossen, auf welcher sich ohne Zweifel das Teppichmuster fortsetzte, weil ja das Zelt selbst keiner besonderen Thürbildung bedurfte. Ein zweites in der Nähe befindliches Grabdenkmal (Fig. 108), ebenfalls mit unverständlichen Inschriften geschmückt, zeigt einen verwandten Charakter. Nur ist das Giebelfeld, in mancher Beziehung an das Stabwerk der lykischen Sarkophagdeckel gemahnend, in spielender Holzarchitektur decorirt und der doppelt spiralische Giebelschmuck noch mit drei Rosetten versehen, wogegen die Hauptfläche plastisch schmucklos ist und wahrscheinlich nur mit einem aufgemalten Teppichmuster

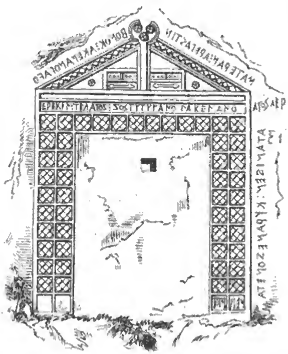


Fig. 108. Phrygisches Felsengrab bei Dogan-lu.

verziert war. An einem dritten ähnlichen Denkmal findet sich auch ein vegetabilisches Ornament, nemlich ein Fries in Palmetten und Knospen wechselnd, dem assyrischen Blumenornamente ganz nahe stehend aber seltsamer Weise nach abwärts gewandt, was sich vielleicht durch das Vorkommen desselben auf assyrischen oder babylonischen Stoffen erklären lässt, die als Vorbilder für diese Teppichdecoration leicht zu verkehrter Anwendung führen konnten, anderseits aber auch an die hängende Granatapfelverzierung der Säulen Jachin und Boas am salomonischen Tempel gemahnt. Ausser weiteren Grottengräbern der Art finden sich namentlich nördlich von Seid-el-Ar zahllose entweder ganz schmucklose oder nur mit schlichten Giebeln versehene Grabgrotten, welche die Höhen Phrygiens siebartig durchlöchern, zugleich aber von der Seltenheit auch der kleinsten künstlerischen Anstrengung in diesem idyllischen Berglande Zeugniss geben.

Erkennt man indess auch schon diesseits des Flusses Halys, der Gränze der mesopotamischen Herrschaft vor Cyrus, assyrisch-persischen Einfluss, so erscheint dieser jenseits desselben im östlichen Phrygien in ausschliessender Geltung. Zu Eyuk finden sich die Reste eines Tempels (?) mit einem Portale, das von denselben Monstren flankirt ist, wie wir sie in Ninive und Persepolis gefunden haben, und Boghaz-Kieui enthält ausser Felsenreliefs, die den persischen vollkommen ähnlich sind, noch polygone Terrassensubstructionen mit einer Palastruine, welche ebenfalls dem Plane eines der persepolitanischen Königshäuser genau entspricht. —

Das dritte der drei selbständigen Culturländer Kleinasiens, L y d i e n, war den ionischen Küstenstädten und deren überlegenem Einfluss so nahe gerückt, dass es von seiner Eigenart nur wenig in spätere Zeiten retten konnte. Wir finden daher auch nur eine bestimmte Gräberart dort vor, welche gleichwohl auch in Griechenland ähnlich beliebt ward, hier aber wie in Etrurien sich in ausgedehnten Nekropolen typisch wiederholte, nemlich das Tumulusgrab. Sie ist als die monumentale Grabhügelform des kleinasiatischen Westens überhaupt zu bezeichnen, und dieser als solche ebenso charakteristisch, wie die reine Pyramide Aegypten und die Terrassenpyramide Chaldäa. Sie besteht aus einem cylinderförmigen Unterbau von geringer Höhe mit schlichter Basamentschmiege und einfachem Gesimse, in mehren concentrischen Ringen von kyklopischem Mauerwerk, die durch radienförmige Wände verbunden und deren Zwischenräume mit Erde ausgefüllt sind, hergestellt. Darauf war der sanftansteigende konische Hügel aufgeschüttet, manchmal äusserlich ebenfalls mit grossen in einander gefugten Polygonen

verkleidet. Das besterhaltene, jedoch nicht bedeutendste Denkmal der Art ist das sog. Tantalosgrab am Sipylos bei Smyrna, einer Gruppe von zwölf anderen angehörig. Die $3^1/_2$ M. lange und fast 3 M. hohe Grabkammer in der Mitte ist von rechteckiger Gestalt und mit einem sog. falschen Gewölbe geschlossen, d. h. durch das allmälige Zusammentreten der durchaus horizontal gelegten und an der Kammer quaderförmig bearbeiteten Steine, wodurch eine spitzbogenförmige Deckung erzielt wird. Der Zugang scheint wie an den Pyramiden einst unkenntlich geschlossen gewesen zu sein. Reste eines phallischen Steinpfeilers, von einer dem Meghazil-Denkmal von Amrith verwandten Form, gehörten wahrscheinlich zum Schmuck der Spitze, welche bei einem Cylinderdurchmesser von 33,6 eine Höhe von 27,6 erreichte (Fig. 109).

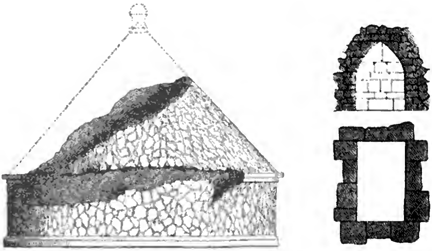


Fig. 109. Das sogenannte Tantalosgrab.

Weit grossartiger, aber von geringerer Erhaltung sind die Königsgräber der lydischen Hauptstadt, deren glänzender weltgeschichtlicher Name Sardes sich noch in dem schmutzigen Bettlerdorfe Sarabat erhalten hat. Von den mehr als hundert Tumuli, die man dort noch zählt, wird wahrscheinlich nicht mit Unrecht der bedeutendste, welcher bei einem Basendurchmesser von 257 M. und einer Cylinderhöhe von 18,5 M. noch jetzt 61,5 M. in der Höhe misst, mit jenem von Herodot gerühmten Alyattesmale identificirt, dessen Dimensionen freilich von dem Vater der Geschichte, wie leider von diesem so oft geschieht, bis zu einem Durchmesser von 400 M. übertrieben werden. Der stumpfe Kegel war, wie es scheint ohne Steinverkleidung, ganz in festgestampfter Erde, und zwar sowohl in allmälig wachsenden Ummantelungen wie auch in horizontalen durch verschiedenfarbige, vielleicht auf eine bunte Wirkung berechneten Lagen aufgeführt. Nur im Centrum fand sich ein

Steinpfeiler, zum Tragen der phallischen Bekrönungsgruppe, nach Herodot aus fünf Steinen bestehend, bestimmt, von welchem noch verstümmelte Reste mit hemisphärischem Abschluss in der Nähe entdeckt wurden.

Es sind diess Monumente, welche trotz ihrer den ägyptischen Pyramiden gleichkommenden Grossartigkeit, zwar den künstlerischen Werth derselben — indem durch die Hebung des konischen Hügels auf einen besonderen Unterbau der monumentale Charakter glücklich gefördert wurde — nicht aber deren technische Bedeutung erreichten. Jene wurden gebaut, diese aufgeschüttet; jene erforderten bedeutendes mechanisch technisches Vermögen, Unterstützung der rohen Kraft und Arbeit des Einzelnen durch berechnend herrschenden Geist, diese bedurften nur der frohnenden Masse. Weil aber die lydischen Tumuli dem Grundgedanken des Grabhügels näher standen als die Pyramiden von Aegypten und Mesopotamien, so eröffnete sich ihnen auch eine grössere Verbreitungsfähigkeit, so dass wir uns nicht wundern dürfen, dieselben bis Etrurien hin und selbst von den Griechen nicht verschmäht zu finden, da auch die höchste Cultur die einfachste Lösung eines Problems nicht blos nicht verschmäht, sondern sogar bevorzugt.

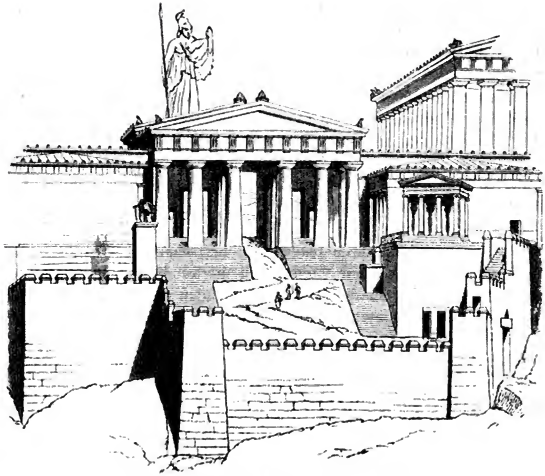


Fig. 110. Restaurirte Ansicht der Propyläen zu Athen.

Hellas.

Wie das mittelländische Meer die Herzader der alten Welt, um deren vielbuchtiges Becken sich die geschichtlichen Länder in mannigfach gestalteten und entwickelten Gliedern, aber meist in einer nach dem Binnenlande zu nur geringen Tiefe gruppirten, so bildet auch das im kleineren Maassstabe ähnlich sich verästelnde und sogar noch inselreichere ägäische Meer das Centrum des hellenischen Culturgebietes. Trennend und verbindend zugleich, wie alle Gewässer der Erde, zeichnete es einerseits die Gränzlinie zwischen der Culturentwicklung der beiden hellenischen Hauptstämme, der Dorer und der Ioner, während es anderseits den wechselseitigen Austausch ihrer Ergebnisse vermittelte. Das vorwiegend dorische europäische und das fast ausschliessend ionische asiatische Hellas wendeten daher gleichsam ihre Augen diesem Meere zu, es in Tausenden von Schiffen durchfurchend und ihre Blüthe mehr auf seinen trügerischen Bahnen, als im Innern jener Länder

suchend, deren Küsten allein von Werth schienen, und wie in Asien das Hellenenthum an den Westrand Kleinasiens gebannt war, so drängte sich im europäischen Griechenland die gesammte Entwicklung der Ostküste zu, den Italien gegenüberliegenden Westen dagegen mehr vernachlässigend, als die frühzeitig colonisirten Küsten von Unteritalien und Sicilien. Der Archipel selbst bildete bequeme Standquartiere und Vorposten nach beiden Seiten, bot auch wohl in seinen zahlreichen Inselhäfen Schutz vor den rauhen Stürmen jenes Meeres, das in seiner berüchtigten Tücke der verhältnissmässig unentwickelten Nautik des ältern Griechenland doppelt gefährlich war. Nach dem Gange der Weltgeschichte kann es aber nicht Wunder nehmen, wenn deren Strömung nach Westen entsprechend die europäisch dorische Cultur weniger nach Asien als die ionische nach Europa übergriff und wenn auf europäischem Boden jene Vereinigung und Doppelblüthe zur Entfaltung kam, die wir in Athen bewundern, und zwar, wie diess schon von der Natur angedeutet war, an der vorgeschobensten Zunge des europäischen Griechenland. Dafür rückte in dieser Culturschiebung der Dorismus, dem die üppige ionische Einwirkung Kleinasiens im eigentlichen Hellas das Terrain verengte, abermals weiter westwärts, und warf sich auf die Küsten jenseits des adriatischen Meeres, deren Denkmäler für die Geschichte der dorischen Cultur einen so reichen Beitrag liefern.

Die lebhaften Verkehrsströmungen, welche sowohl über die Asien und Europa trennenden Meere und Meerengen als auch zwischen dem europäischen Festlande und der Peloponnes hin und her wogten, liegen auch den Sagen von den hellenischen Stammwanderungen und namentlich von der sog. dorischen Wanderung zu Grunde; die naturgemäss etwas gespannten Beziehungen der hellenischen und halbhellenischen Völker diessseits und jenseits des ägäischen Meeres dagegen den Sagen vom Argonautenzug und vom troianischen Kriege, welche beide den Stempel einer gewissen seeräuberischen Rivalität nicht verleugnen können. Der verhängnissvolle Mangel an Einheitsgefühl aber, der in der verschiedenen Entwicklung der einzelnen Länder wie in den Nachbarverhältnissen beruhte, konnte sich nicht deutlicher als durch den Umstand aussprechen, dass es den Stämmen, welche sich doch insgesammt als durch eine unübersteigliche Kluft von allen anderen Völkern, den »Barbaren« geschieden und diesen in geistiger Beziehung unendlich überlegen fühlten, doch an einem gemeinsamen Namen gebrach, denn die Bezeichnung Hellenen ist eine verhältnissmässig junge.

Die homerischen Gesänge zwingen uns die geistige Entwicklung des Volkes, dem der unsterbliche Dichter angehörte, wenigstens im

9. Jahrh. v. Chr. uns in einer Höhe zu denken, welche die älteren Culturvölker wie die Aegypter und Chaldäer kaum jemals erreichten, denn so phänomenartig auch die Erscheinung jener Epen gewesen sein mag, so konnten sie doch nicht so hoch über ihrer Zeit stehen, dass diese, welche sie doch offenbar nur in verklärtem Lichte spiegeln, sie nicht zu begreifen und zu geniessen fähig gewesen wäre. Mit dieser geistigen Höhe steht jedoch die der bildenden Kunst im seltsamsten Contraste, und zeigt diese von der Poesie bei weitem überflügelt; denn wenn auch gewisse tektonische, textile und keramische Leistungen (Holz- und Bronzegeräth, Webstoffe und Thonwaaren) nicht unbedeutend gewesen sein mögen, erscheint doch das Beste ausgesprochener Massen als Import von asiatischen Culturländern; grössere Dinge aber, wie namentlich Architektonisches, entweder in hohem Grade urwüchsig oder, wenn das eigene ungeschulte Vermögen nicht zu genügen schien, in einer nach Styl und Technik offenbar fremdländischen Weise verziert. Die homerischen Gesänge wissen noch nichts vom Säulentempel, nichts von künstlerischen Götterbildern, nichts von einer der Bedeutung der fürstlichen Heroen angemessenen Behausung. In viel späterer Zeit noch konnte sich ein Spartaner, der gewohnt war mit Säge und Axt seine Hütte selbst aufzurichten, wundern über rechteckig behauene Balken der Decke, welch' letztere er nur in dem Stangenholz hergestellt kannte, wie wir es z. B. an lykischen Blockhausgräbern nachgebildet gefunden haben.

So dürfen wir uns selbst die Paläste der Könige denken, von welchen der Sänger der Odyssee in der Beschreibung des Königshauses auf Ithaka eine so anziehende Vorstellung gibt, wobei wir uns allerdings nach neuerer Forschung nicht mehr auf die unzuverlässige Localuntersuchung Gell's beziehen dürfen. Das Ganze mochte einem ländlichen Gehöfte nicht unähnlich gewesen sein: Eine Umfriedungsmauer umschloss den Complex mit vorliegendem Hofraume, dessen von Schweinen und Gänsen umlagerter Düngerhaufen, das Lager des alten Hofhundes, der allein nach Homer's hier wahrhaft idyllischer Schilderung seinen rückkehrenden Herrn erkannte und im Verenden noch einmal wedelnd begrüsste, die ländliche Parallele nahe genug legt. Ein Thorweg führt dann zu dem innern, dem Peristyl späterer Anlage entsprechenden und in der Mitte mit einem Altar geschmückten Hofe, den wir uns aber ohne Säulenschmuck und auch sonst sehr einfach vorstellen müssen, denn es wurden Ziegen und Rinder ohne Bedenken hineingetrieben, um dort geschlachtet zu werden. An diesen reihten sich einerseits die Männer-, anderseits die Frauengemächer an, letztere in so loser Verbindung und in solcher Abgeschlossenheit, dass die tumultuarische Ermordung der

Freier im Hauptsaale den Schlummer der Penelope nicht störte und auch nur wie ein dumpfes Stöhnen zu den Ohren der Mägde drang. An die dritte, wahrscheinlich dem Eingang gegenüber liegende Seite gränzte dann der Männersaal, eine jedenfalls sehr geräumige, gedeckte Halle, wenn hundertacht Freier hier den Tafelfreuden und anderer Kurzweil obliegen konnten. Die Decke dieses war, wie auch im Waffenzimmer und im ehelichen Schlafgemache, von einem Mittelpfeiler aus Holz, vermuthlich an der Kreuzung der Hauptbalken gestützt, was wir uns ganz ähnlich auch im Palaste des Oenomaos zu Elis vorstellen dürfen, von welchem eine solche Holzsäule noch zu Pausanias Zeit, Alters halber von eisernen Bändern zusammengehalten, als Reliquie gezeigt wurde. Die »berusste Balkendecke« des Männersaals gemahnt weiterhin an die offenen Feuer und Beleuchtungsbrände ländlicher Räume, von den Wänden aber wissen wir nichts, wenn wir es nicht wagen dürfen die schimmernden Erz-Wände von andern Palästen (des Menelaos und des Alkinoos) auch hieher zu übertragen und durch phönikisirende Verkleidung mit Bronzeblech zu erklären. Der Raum war aber auf keinen Fall ohne ausgiebigen Licht- und Luftzugang, d. h. ohne Fenster, welche wir auch ohne Andeutung naturgemäss und den Analogien der übrigen Culturvölker des Alterthums entsprechend oben unmittelbar unter der Decke annehmen müssten. Diese Annahme aber gewinnt einen kaum anfechtbaren Beleg durch das homerische Bild, nach welchem sich Athene zur Decke aufschwang und sich dort setzte, der ruhenden Schwalbe vergleichbar; denn dieser Vergleich ist nur dann ästhetisch zu erklären, wenn man sich unter der Decke fensterartige Wandöffnungen denkt, in welchen sich Athene, was an der Decke selbst unmöglich war, niederlassen konnte, und gerade in diesen gewinnt das Bild von der Hausschwalbe erst seine volle Anschaulichkeit. Wir dürfen uns aber diese Ausschnitte als die Intervalle zwischen den Deckbalken denken und haben dann schon die Vorläufer der Metopen.

Eine besondere Stelle nimmt noch die Schatzkammer des Palastes des Odysseus ein, die mächtig gewölbte geräumige Kammer, wo Gold und Erz gehäuft lag und Schränke mit Kleidern und Amphoren mit Oel und Wein herumstanden und welche an einer andern Stelle als das »runde« Gewölbe bezeichnet wird. Es kann nach diesen Notizen keinem Zweifel unterliegen, dass wir es hier mit einem Raume zu thun haben, wie noch mehre in Griechenland und zwar unter dem Namen von Thesauren (Schatzhäusern) erhalten sind, nemlich zu Orchomenos, bei Pharsalos, Amyklae und in Mykene, und von welchen namentlich eines (das sog. Schatzhaus des Atreus in Mykene) wenigstens im Innern baulich

vollkommen erhalten ist (Fig. 111). Dieses besteht aus einem kreisförmigen Gewölbe von 14,4 M. Durchmesser und ursprünglich (der Boden ist jetzt ungleich verschüttet) etwas über 16 M. Höhe. Die Wölbung beginnt schon vom Boden an und strebt in parabolischer Form einem

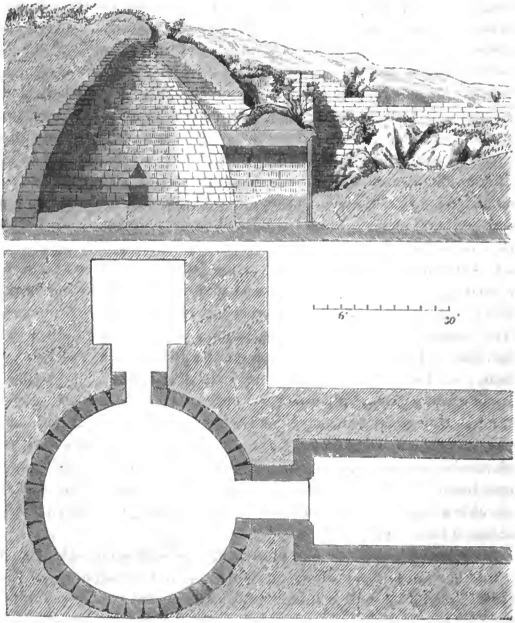


Fig. 111. Das sog. Schatzhaus des Atreus.

spitzen Abschlusse zu, jedoch ohne eigentliche Gewölbeconstruction, die in der Keilform der Steine und in der Richtung ihrer Fugen nach einem Mittelpunkte besteht, sondern in durchaus horizontaler Lagerung, bei welcher stets der obere Steinring über den unteren ein wenig vortritt.

bis endlich unter allmäliger Verengerung der Kreislagen diese im Scheitel zusammentreffen. Die quaderförmigen Steine sind ohne Bindemittel gefugt, zwischen die sich nach aussen erweiternden Stossfugen aber sind ausfüllend kleine Bruchstücke eingekeilt. Eine Nebenkammer zur Rechten scheint aus dem Felsen gehauen zu sein. Als Zugang zum Ganzen dient ein 18,6 M. langer, 6 M. breiter, beiderseits von Quaderwänden begränzter, aber unbedeckter Corridor, welcher zu einem Portal führt, das bei 6 M. Höhe und 3 M. unterer, 2,4 M. oberer Weite schon die dreifach abgestufte Umrahmung zeigt, welche Pfosten und Sturz auch in späterer Zeit verblieb. Der letztere ist vermittelst eines dreieckigen Loches entlastet, das durch giebelförmiges Zusammentreten der Quadern gebildet und wahrscheinlich einst ebenso, wie wir es am Löwenthor von Mykene finden werden, durch eine dreieckige Reliefplatte geschlossen war. Das ganze Portal scheint reich decorirt gewesen zu sein: es wurden nemlich von demselben Fragmente von sculpirten Ornamenten, unter denen besonders Reste einer jetzt verschwundenen Halbsäule von farbigem Marmor (Fig. 112) hervorragten, gefunden, welche schwerlich blos zur Ausschmückung der dreieckigen Platte über dem Sturze, wie Gell nach Analogie des Löwenthors vermuthet, sondern vielmehr zum Schmucke des gesammten Portals, wie diess Donaldson in einer freilich etwas zu sumtuosen Restauration anschaulich macht, gehörten. Das Ornament derselben wie der Bekleidungsplatten, von welchem sich grössere Fragmente im britischen Museum, kleinere im Münchener Antiquarium befinden, besteht in grossen Zickzackformen, ausgefüllt mit Spiralen, welche wie die ganze Gestalt der Halbsäule auf asiatische Schule hinweisen. Dabei dürfen wir zunächst an Phönikien denken, dessen kunsttechnischer Einfluss auf das älteste Hellas kaum überschätzt werden kann, wie aus Homer hervorgeht, der keinen Anstand nimmt, die besten von Menschenhand herrührenden Kunsterzeugnisse sidonische Werke zu

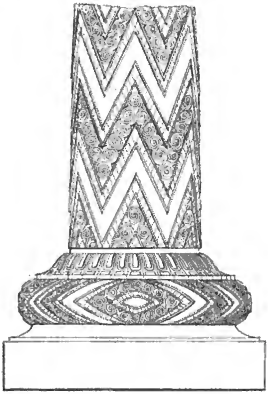


Fig. 112. Halbsäule vom sog. Schatzhaus des Atreus.

nennen. Die Beziehung auf Phönikien aber wird noch näher gelegt durch die zweifellose Bekleidung des ganzen Innern mit Bronzeblech, welche wir als speciell phönikische Uebung im vorausgehenden Abschnitte geschildert haben. Man fand nämlich die ganze Fläche mit kleinen in regelmässigen Abständen eingebohrten Löchern übersät, in welchen zum Theil noch Bronzenägel mit breiten Köpfen staken, und zu wiederholten Malen wurden auch noch die Bronzeplatten selbst, wie neuerlich (1862) wieder in einem zweiten mehr zerstörten Tholos von Mykene gefunden. Durch diese nach phönikischem Vorbilde im ältesten Griechenland nicht ungewöhnliche Verkleidung der Wände erklärt sich auch das unterirdische eherne Gemach der Danae als eine bronzeblechverkleidete Grabkammer, während nicht blos in mythischer (Heiligthum von Delphi), sondern auch in historischer Zeit (sog. Chalkiökos der Athene zu Sparta) diese Wandbehandlung sich selbst an Cultstätten angewandt findet, wie sie Homer auch an Palästen (Sparta und Phäakeninsel) andeutet.

In Bezug auf die äussere Gestalt scheint so viel gewiss, dass der Tholos von Mykene zum Theil unterirdisch war, der Hochbau kann nach dem Erhaltenen kaum anders als mit Erde überschüttet gedacht werden, denn eine streng bauliche Form hätte bei der vollkommenen Erhaltung des Innern sich äusserlich nicht ebenso vollkommen verwischen können, und es ist daher am nächstliegenden und wahrscheinlichsten, dass ein Erdtumulus den Tholos deckte und, wie wohl hinzugefügt werden darf, auch schützte. Den Resten dieses jetzt eingesunkenen und zum grössten Theil verschwundenen Kegels ist nemlich vorzugsweise die Erhaltung des Kernes zuzuschreiben.

Das sog. Schatzhaus des Atreus bietet demnach einen erwünschten Commentar zu dem Thesauros der Königsburg von Ithaka, allein nur in structiver Beziehung, denn der Zweck war bei den erhaltenen Rundbauten wahrscheinlich ein ganz anderer. Diess wird zwar von den gewichtigsten Autoritäten in Abrede gestellt, und in der That möchte die Analogie des homerischen Rundbaues, wie des Pausanias Bericht von den Schatzgewölben von Mykene und von dem ganz ähnlich beschriebenen Schatzhause des Minyas in Orchomenos zu derselben Ansicht geneigt machen, welche unbedenklich den Vorzug vor der Annahme, als seien diese Tholen Brunnenhäuser nach Art eines solchen von Burinna auf der Insel Kos, wie Forchhammer will, oder nach Th. Pyl Cultstätten und somit eine uralte Tempelform gewesen, verdienen würden, wenn nicht auch ihr gewichtige Bedenken entgegenstünden. Zunächst mussten die Schatzkammern der Pelopiden auf der Burg von Mykene und innerhalb des Mauerrings gewesen sein, und nicht ausserhalb

desselben, wie es in Mykene der Fall, oder sogar entfernt von der Stadt, wie der Tholos von Baphio bei dem alten Amyklae, der sich ganz isolirt und ohne Möglichkeit der Verbindung mit einem Palaste inmitten einer offenen Ebene auf der Spitze eines Felsens erhebt. Dann erfordert eine Schatzkammer einen Verschluss, der völlig sichernd doch leicht zu handhaben ist, welche beide Bedingungen der Tholos von Mykene ebenso wenig erfüllt, indem der Eingang nicht die geringste Spur von Thürangellöchern und ähnlichen Vorrichtungen zeigt, so dass es keinem Zweifel unterliegen kann, der Verschluss sei durch eine angelehnte Steinplatte hergestellt gewesen, welche trotz der Unbequemlichkeit des Oeffnens und Verschliessens doch keine Sicherheit gewährte. Für einen Palasttheil muss ferner die künstliche Erdaufschüttung über dem Raume, wie die Tumulusform ungeeignet erscheinen, während endlich an einem Gewölbe, das blos schützen und das Kostbare nur als Magazin aufnehmen sollte, die reiche Ausschmückung der Wände mit Bronzeblech, wie der üppige Reliefschmuck des Portals nur befremden könnte.

Alle diese Eigenthümlichkeiten, einiger anderen weniger belangreichen nicht zu gedenken, dürften daher auf einen andern Zweck hinweisen, auf welchen sie einzeln und zusammen passen, nemlich auf die Bestimmung der Tholen als Grabmäler. Die Lage vor der Burg, die Erdüberschüttung und Tumulusform, die Unmöglichkeit der Verbindung mit andern Gebäuden, der Verschluss durch eine Steinplatte, die aufwandvolle Eingangsdecoration und der fürstliche Reichthum der Wandbekleidung kommen dieser von Welcker, Mure und Göttling vertretenen Annahme auf's Förderlichste entgegen und werden von den Analogien jenseits des ägäischen Meeres überzeugend unterstützt. Möglicherweise versteht Pausanias unter seinen Thesauren der Atriden, obwohl er auch von deren Königsgräbern spricht, die Tholen wirklich, deren hervorragendsten wir geschildert haben; allein Pausanias kannte Mykene ebenso wie wir nur aus den Ruinen und konnte sich irren, wie er es ja bekanntlich als Patron aller Ciceroni auf classischem Boden mit der Begründung seiner Traditionen nicht sonderlich genau nahm. Pyl's Hypothese aber mag insofern ihre Richtigkeit haben, als die Tholen selbst nicht als Bestattungsraum, als welchen wir die kleinen Nebenkammern zu betrachten haben, sondern für den Todtencult bestimmt waren, der bei einem heroischen Königsgeschlechte vorausgesetzt werden darf.

Nicht selten mochte freilich ein kleiner Grabraum im Innern des Tumulusdenkmals genügen, wie solche, nur für einen Aschentopf gross genug, in den über der Bestattungsstelle der vor Troja gefallenen Helden aufgeschütteten und zum Theil noch erhaltenen Grabhügeln

angebracht waren. Diese selbst aber, namentlich die beiden des Hektor und Achill, erreichten eine bedeutende Grösse, und waren von der See aus weithin sichtbar. Einfach aus Erde oder Steinen aufgeschüttet und im Uebrigen schmucklos wurden sie, wie diess Homer wenigstens von den Tumuli des Ilos, Sarpedon und Elpenor ausdrücklich angibt, an der Spitze von einem säulenartigen Denkstein überragt, welcher an die phallischen Zierden auf den lydischen Tumuli erinnert. Ob die Bäume, welche später den Grabhügel des Protesilaos vor Troja oder den des Alkmäon in Arkadien schmückten, ursprünglich und diesen Hügeln von Haus aus charakteristisch waren, ist zu bezweifeln; denn die Baumpflanzung am Tumulusgrabe des Augustus in Rom lässt sich als besondere Liebhaberei des Erbauers erklären. Dass aber diese Hügel, wie die lydischen und etrurischen, zum Theil auf einen cylindrischen Basamentring gehoben waren, geht aus der Notiz des Pausanias über den Grabtumulus des Aepytus zu Pheneos in Arkadien und aus einem noch erhaltenen Unterbau auf der Insel Syme hervor, eines spätern Restes zu Cyrene und eines wohlerhaltenen, steinverkleideten Tumulus sehr bedeutender Dimensionen, der als einige Tagereisen von Algier befindlich auch karthagisch oder römisch sein kann, nicht zu gedenken.

Der Tumulus mit oder ohne entwickelten Innenraum, mit oder ohne Basamentring scheint sonach in den frühesten Zeiten die gebräuchlichste Gräberform für hervorragende Persönlichkeiten gewesen zu sein. Doch fehlt es auch nicht, wenngleich in mehr vereinzelter Weise, an einer andern nicht von Asien, sondern von Aegypten entlehnten Form, nemlich an Pyramiden. Eine solche, von Pausanias zwischen Argos und Epidaurus liegend beschrieben, ist nach Curtius noch im Grundbau in dem bescheidenen Maasse von wenig mehr als 12 M. in der Axenlinie übrig, während eine zweite bei Kenchreae zwischen Argos und Tegea noch bessere Erhaltung zeigt (Fig. 113). Ihr oblonger Grundplan, 14,5 M. in der Länge, und nicht volle 12 M. in der Breite messend, ist an einer Ecke etwas eingeschnitten und bildet hier einen spitzgeschlossenen Zugang zu den zwei jetzt unbedeckten Räumen des Innern. Sie scheinen Polyandrien (gemeinsame Bestattungsräume für Gefallene und zugleich Siegesdenkmale) gewesen zu sein, welche Bestimmung wir auch für zwei andere Pyramidalreste, welche Curtius und Ross in Lakonien und bei Lessa nachgewiesen, voraussetzen dürfen. Hatten aber die Griechen sonach weder asiatische noch ägyptische Formen für diese Denkmäler verschmäht, so strebten sie doch durch Herstellung grosser Innenräume frühzeitig nach Zielen, welche dem despotischen Asien wie Aegypten ferne lagen, nemlich nach Material- wie Arbeitersparung und Raumgewinn.

Wenn demnach auch hier wieder die Grabdenkmäler als zu den ältesten Denkmälern gehörend an der Spitze der Culturleistungen stehen, so fehlt es doch keineswegs an andern gleichzeitigen Resten. Die hervorragendsten sind die Ummauerungen der Städte oder richtiger der die Königsburg und die hauptsächlichsten Cultplätze umschliessenden Akropolen, deren Zeitbestimmung jedoch grosse Vorsicht gebietet. Denn nicht jede kyklopische, d. h. aus polygonen Steinstücken bestehende Fügung ist sofort der hellenischen Vorzeit zuzutheilen, indem diese Technik bis in die Zeit, in welcher der Quaderbau bereits zu hoher Vollendung gediehen war, neben demselben im Gebrauche blieb, während umgekehrt der Quaderbau selbst schon in erweislich hochalter-



Fig. 113. Pyramide von Kenchreae.

thümlichen kyklopischen Mauerringen, nemlich von Städten, die in historischer Zeit bereits zerstört waren, hineinspielt und sich namentlich an Ecken, Thoren u. s. w., wo die Natur der Sache besondere Festigkeit und Selbständigkeit forderte, bemerklich macht (Mykene). Kyklopische Mauern, welche bei vollkommen ebener Aussenfläche ganz exact gefügt sind, dürfen aber schon desswegen nicht als hochalterthümlich betrachtet werden, weil ihre Herstellung lediglich eine Künstelei und Laune und weit schwieriger als Quaderbau ist.

Dagegen gehören jene Reste dem höchsten Alterthume an, welche aus ganz ungefügem gewaltigen Material wie aufgethürmte Felsenmassen aufgerichtet sind, so dass sie wirklich spätern Geschlechtern als Werke von Riesen (Kyklopen) erscheinen konnten, wenn auch wir sie lieber

als pelasgisch bezeichnen möchten, und deren Steinblöcke ohne besondere Berechnung und Zurichtung, wie es eben ging, und nicht ohne Nachhilfe von kleinen Steinen zur Ausfüllung der entstandenen Lücken auf einander gesetzt sind. So z. B. die Mauern von Tiryns (Fig. 114), deren schon Homer und Hesiod Erwähnung thun und deren Trümmer noch von Pausanias angestaunt und mit den Pyramiden von Aegypten verglichen werden. Sie erheben sich auf einem niedrigen, langgestreckten aber schmalen Felsrücken von kaum 10 M. Höhe über der Ebene und haben eine Stärke von 5—7,5 M., während ihre Höhe noch jetzt an manchen Stellen bis zu 12 M. steigt. Diese massive Mauer ist an ihren breitesten Stellen durch Gallerien gespalten, welche vermittelst Vorkragung der horizontalen Steinlagen scheinbar spitzbogig gedeckt

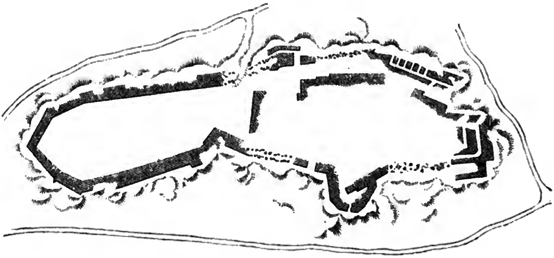


Fig. 114. Plan der Akropolis von Tiryns.

sind, und mit ähnlich gedeckten Scharten nach aussen versehen wohl als Magazine und Wehrgänge dienten. Vom Innern, wo die durch die Sage von Herakles und Eurystheus berühmte Königsburg gestanden haben muss, haben sich keine verständlichen Spuren erhalten. Ebenso verhält es sich mit Mykene, das zwar nicht das gewaltige Kyklopenmaterial, aber eine ebenso alte und schon in historischer Zeit durch Zerstörung der Stadt geschlossene Geschichte aufzuweisen hat und in dessen Mauerring sich ausser den Resten von Mauergallerien namentlich interessante Thore erhalten haben, welche am Burgring von Tiryns insgesammt zerstört sind.

Die Thore sind naturgemäss von grösserem Interesse, als die Mauerlinien, indem sie öffnend und schliessend zugleich schon ihrem Wesen nach einen grössern Aufwand von technischer Berechnung und dazu noch mehr äussern Schmuck zu erfordern schienen. Als die ein-

fachste Form, welche überhaupt möglich, erscheint die Verbindung von drei balkenartigen Steinen zu Pfosten und Sturz, wie sie denn auch in Mykene an zwei Beispielen (Fig. 115 und 116) auftritt. Diese Form führte, ausser der Unmöglichkeit die Pfosten in die Mauern einzubinden, die Schwierigkeit mit sich, dass dem Sturzblock, der trotz der Convergenz der Pfosten nach Innen z. B. am grössern Thor von Mykene eine Länge von 4,3 M. hat und somit in beträchtlicher Spannung frei schwebt, ohne Gefahr des Berstens die massive Mauer oberhalb nicht ohne Weiteres aufgebürdet werden durfte. Man wendete daher, wie diess schon an dem sog. Atreus-Schatzhaus beschrieben worden ist und wie wir es in Aegypten mehr als tausend Jahre vorher selbst in der Pyramidenzeit angewandt gefunden haben, über dem Sturzblock das Entlastungsverfahren vermittelst eines dreieckigen Loches an, das durch die von den Mauerenden her beiderseits vortretenden Quaderlagen gebildet war. Allein damit wurde der Verschluss theilweise aufgehoben und die fortificatorische Bedeutung des Mauerringes so empfindlich geschwächt, dass es einer theilweisen Aushilfe dringend bedurfte. Diese wurde auch durch die Einfügung einer oder zweier Platten gewonnen, welche zwar auf dem Sturz verhältnissmässig leicht lasteten, aber dafür an sich nicht zureichend scheinen konnten, schwerem Wurfgeschoss oder dem Sturmbock Widerstand zu leisten. Daher suchte man den Angriff auf diese schwache Stelle durch moralische Mittel abzulenken, indem man ihr durch Anbringung eines abwehrenden heiligen Bildwerkes, das nun in einem Gorgoneion oder in Anderem bestehen konnte, eine gewisse Weiheform gab — ein Mittel, das wir für jene religiös erwärmten Zeiten als höchst wirksam betrachten dürfen, in welchen man noch vor einem geringen Frevel gegen die Gottheit mehr zurückschreckte, als vor der blutigsten Gewaltthätigkeit gegen einen Menschen. Ein solches Bildwerk ist denn auch an dem nach ihm genannten und schon von Pausanias erwähnten Löwenthore erhalten, über dessen plastische Stellung im Abschnitt über die hellenische Bildnerei des Näheren gehandelt werden soll, das indess durch die Säule für die älteste Tektonik von Hellas nicht von der Bedeutung ist, wie man früher angenommen hat. Wir finden nemlich hier eine weniger säulen- als stelenartige Stütze auf oder hinter einem altarartigen Unterbau, statt der Verjüngung nach oben vielmehr an Stärke zunehmend und mit mehr spielend decorativem Capitäl und weiterem Aufsatz bekrönt, die jedoch kaum eine frühere hellenische Säule und als Theil statt des Ganzen symbolisch einen Palast repräsentirt, sondern vermuthlich, wie diess neuerlich Bötticher gezeigt, ein Gorgoneion trug, wodurch alle zum Theil sehr erkünstelten allegorischen Deutungen fallen.

Das Thor aber wurde durch eine aus einem Stücke bestehende Thüre geschlossen, welche in Zapfen ging, die in der Mitte sowohl des Sturzes als der Schwelle in eingebohrte Löcher eingesetzt waren, so dass sich bei Oeffnung der Thüre die eine Hälfte nach aussen, die andere nach innen drehte.



Fig. 115. Löwenthor von Mykene.

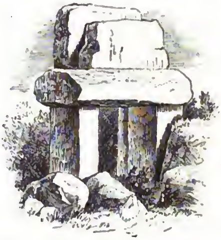


Fig. 116. Kleines Thor von Mykene.



Fig. 117. Portal von Samos.

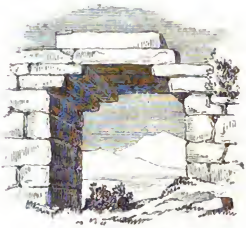


Fig. 118. Thor von Phigalia.

Dieser Art, wenn auch einfacher und kleiner, war noch ein zweites Thor von Mykene (Fig. 116) und wenigstens eines zu Tiryns, von welchem die Spuren noch einigermassen kenntlich sind. Es konnte jedoch nicht fehlen, dass man bald zu einer zweckmässigeren Umgestaltung dieser Form vorging, indem man statt der Pfosten die Wände selbst als solche fungiren liess, die Spannung des Sturzblockes aber dadurch verringerte, dass man demselben ein oder zwei Paare von stark vorkragen-

den Quadern oder Steinplatten unterlegte, wie diess Beispiele von Samos und Phigalia (Fig. 117 und 118) zeigen. In dem Maasse aber als dadurch die Bedenklichkeit bezüglich der Sturzblöcke sich minderte, trat sie hinsichtlich der Vorkragungen und des möglichen Abdrückens derselben ein, und so verdiente jedenfalls eine dritte, wie die beiden vorherbeschriebenen auch schon in Aegypten längst geübte Art den Vorzug, nach welcher die Thordeckungen vermittelst giebelförmig gegeneinander gelehnter Steinblöcke gebildet waren. Diese Art (Fig. 119) war bei entsprechenden Widerlagern, wie sie die Wände beiderseits ohnehin darboten, fast jeder darauf gesetzten Last gewachsen, indem deren Zunahme sie nur mehr gegeneinander drückte und inniger verband; überdiess gestattete sie eine grössere Weite des Thorwegs. Endlich konnte ein giebelförmiger Abschluss auch auf dem Wege der Vorkragung der Steine, wie es schon in dem Entlastungsverfahren des Sturzblockes (Mykene) vorlag, erzielt werden. Dabei machten sich jedoch doppelte Unterschiede geltend: entweder konnte nemlich diese Vorkragung schon, wie auch im Tholos von Mykene, vom Boden an beginnen (Fig. 120) oder erst in gewisser Höhe über den senkrechten Thorwänden (Fig. 121), und anderseits konnte für beide Fälle die Giebellinie der Vorkragung jener parabolischen Tholenform entsprechend etwas concav geschnitten und so dem Eindrucke eines Spitzbogens genähert werden (Fig. 122 und 123), durch welche Unterschiede zwar die Erscheinung wesentlich alterirt, structiv jedoch nichts geändert wurde. Mit den aufgezählten Varietäten waren aber alle Möglichkeiten erschöpft, welche mit Ausschluss des wirklichen Bogens zu Gebote standen, welcher letztere auch in historischer Zeit und selbst als man ihn sicher kannte, von den Griechen verschmäht wurde, wie der Aquäduct beim Thurm der Winde zu Athen zeigt, der zwar in Bogenform, aber ohne Keilschnitt und Bogenconstruction durch bogenförmig ausgehöhlte Monolithe hergestellt ist.

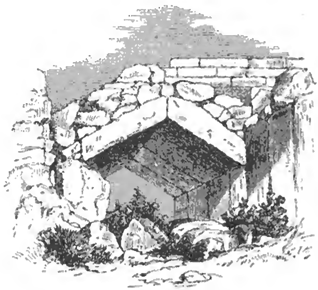


Fig. 119. Thor von Delos.

Die Thore waren auch nicht ohne Rückwirkung auf den Mauerbau, indem nicht blos an denselben Quaderbau auftreten musste, um den Wandenden entsprechenden selbständigen Halt zu geben, sondern auch dadurch, dass sie ummauerte Thorwege und vermehrten Schutz durch beiderseits vorgeschobene Mauerthürme erheischten. Die Mauern in



Fig. 120. Thorgang von Misolunghi.

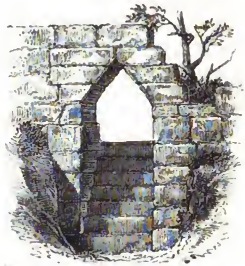


Fig. 121. Mauerpforte von Messene.

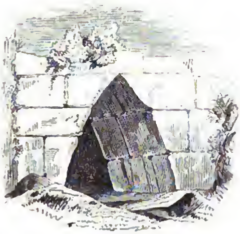


Fig. 122. Thor von Thorikos.

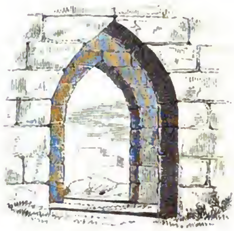


Fig. 123. Thor von Samos.

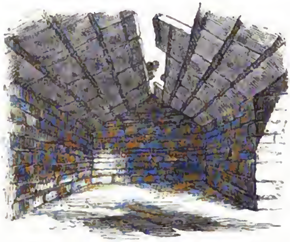
Tiryns und Mykene zeigen noch keine Thürme, in homerischer Zeit dagegen mussten sie schon gebräuchlich sein, wie diess der Dichter von Troia, Theben und Kalydon ausdrücklich berichtet; dass aber die Mauern einen Wehrgang oben und eine Zinnenbedeckung hatten, wird ebenfalls aus Homer, wie aus alten Vasenbildern klar, bei welchen sogar rechtwinklige Zinnen die ganze Stadtmauer zu repräsentiren pflegen.

Genügt aber auch das Material, von der Gestalt einer altgriechischen Hochstadt (Akropolis) mit ihrem kyklopischen engen Mauerring, ihrem gehöftartigen Königshause und den Grabdenkmalen vor den Thoren einige Vorstellung zu verschaffen, so fehlt uns doch zur Vervollständigung des natürlich auf die allgemeinsten Züge und die hervorragendsten Merkmale beschränkten Bildes eine Gebäudegattung, welche gleichwohl die Bestimmung hatte zum Ideal der Architektur nicht blos des Alterthums, sondern aller Zeiten zu werden, nemlich der Tempel. Homer, der sonst seine Zeit mit so unvergleichlicher Wahrheit der Farbe schildert, macht es durch sein negativ beredtes Schweigen darüber unmöglich, ihn als räumlich und künstlerisch bedeutend anzunehmen und auch die Trümmer von Tiryns und Mykene enthalten keine Spur von Säulenresten und Gebälkestücken. Dagegen fehlt es nicht an Andeutungen, dass die Cultbilder ohne weitere Zuthat auf Felsen, in Höhlen, an oder in heiligen Bäumen aufgestellt und vor denselben schlichte Altäre errichtet waren, ja sogar dass auch ganz ohne Götterbild oder todtes Symbol der Cult sich lediglich an einen Hain oder eine andere von der Natur irgendwie ausgezeichnete Localität knüpfte, wie diess gerade mit dem Urgott der griechischen Mythe, mit dem dodonäischen Zeus, der Fall war.

War jedoch ein gebauter Cultraum hergestellt, so beschränkte sich dieser in heroischer Zeit auf die Cella, eine rechteckige, wahrscheinlich oblonge bedeckte Kapelle als Mittelpunkt eines geweihten Areals (Temenos). Diese ursprüngliche Form bleibt auch selbst in den entwickeltsten Säulenbauten als zu Grunde liegender Kern erkennbar. Wenn von diesen Kapellen wenige Reste erhalten sind, kann uns diess nicht befremden, die wir von der gesammten Bauthätigkeit der germanischen Völker aus den ersten acht Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung nicht mehr Spuren besitzen. Die Culturentwicklung bringt es mit sich, ihre sich steigernden Leistungen nicht nebeneinander, sondern unter Verdrängung der ältern übereinander zu setzen. Doch fehlt es keineswegs gänzlich an solchen ursprünglichen Denkmälern. Mehre kammerartige Reste unter kyklopischen Ruinen, wie sie Dodwell (Views) und Stackelberg (La Grèce) geben, dürften wohl am wahrscheinlichsten so zu erklären sein, wie auch namentlich eine von Thiersch (A. d. M. Ak 1840) als Grab bezeichnete Ruine von Delos ganz einer säulenlosen Tempelcella entspricht. Ja es werden sogar die seit 1840 gemachten Ruinenfunde auf dem Berge Ocha und bei dem Dorfe Stura in Euböa nur von Wenigen als Tempel bezweifelt. Diese bestehen aber aus Cellen mit giebelförmiger Deckenbildung, welche ohne alles Holz-

werk lediglich durch übereinander vorkragende Platten hergestellt ist (Fig. 124).

Diese Art der Deckung konnte jedoch in so frühen Zeiten, in welchen man der einfachsten und naturgemässesten Construction unter Beiziehung des nächstliegenden Materials den unbedingten Vorzug geben musste, unmöglich die allgemein gebräuchliche sein. Man sah sich wohl auf den kahlen Gebirgen Euböas dazu gezwungen, da kaum ein Strauch geschweige namhaftes Stammholz an die Anwendung von Holz denken liess, während anderseits das Gestein schon in seinem schieferigen Bruche dielen- und balkenartige Platten lieferte, konnte aber in Gebieten, die sich durch die schönsten Waldbestände auszeichneten, wie einst ein grosser Theil von Griechenland und namentlich die Urheimat der Dorer, unmöglich zu dieser schwerfälligen Methode sich entschliessen. Wir dürfen uns daher die Kapellen des übrigen Griechenland als holzgedeckt denken.


Fig. 124. Inneres einer dryopischen Kapelle auf dem Berge Ocha.

Leitet aber darauf schon die Natur, die Selbstverständlichkeit, bei passendem Bauholzvorrath solches für Decke und Dach zu benutzen, so finden wir diese Annahme überdiess im spätern Marmorbau durch zahlreiche architektonische Reminiscenzen bestätigt, welche uns zugleich über die Art und Gestalt ihrer Bildung einige Schlüsse ermöglichen. Wir dürfen dabei zunächst das Giebeldach als ursprünglich voraussetzen, wie es auch der Tempel auf dem Ocha, wenn auch äusserlich nicht völlig klar, so doch innerlich intendirt zeigt; denn die Horizontaldeckung des Orients, welche zugleich die Bedachung darstellte, mochte wohl für den ewig blauen Himmel des Nillandes, weit weniger aber für Hellas passend erscheinen, das sich reichlicher und kräftiger Regen namentlich noch in der Zeit zu erfreuen hatte, in welcher es seinen Holzreichthum noch nicht in der Weise unwiederbringlich vernichtet hatte, wie es jetzt in grossen Strecken geschehen ist. Dagegen schienen die Länder am Mittelmeer noch nicht der starken Traufenneigung zu bedürfen, welche der Schnee des Nordens wünschenswerth macht und welche der Zone entsprechend die nordische Architektur nicht blos im steilen Dache anstrebte, sondern

auch auf alle vorspringenden in steiler Abschrägung hergestellten Glieder übertrug. Man konnte sich daher mit dem sanftansteigenden Giebeldach begnügen, das in seiner Front-Ansicht dem Umriss eines Adlers mit ausgebreiteten Fittigen ähnlich, auch den Namen Aëtos (Adler) erhalten hat. Die Sparrenbalken bedurften aber eines Auflagers von Holz, da man sie der nöthigen Verkämmung oder Verzapfung wegen nicht unmittelbar auf die Wände legen konnte, und überdiess auch dem Firste, d. h. dem Punkte, wo sich jedes Sparrenpaar berührte, eine senkrechte Stütze unterzustellen war, wodurch sich eine horizontale Balkenlage unterhalb der Sparren als nothwendig erwies. Diese aber musste mit der Sparrenlage zusammenhängend so angeordnet werden, dass ein untergelegter Horizontalbalken jedem Sparrenpaar entsprach und war somit nach der Breite des Oblongums derart zu legen, dass die beiden Enden auf beiden Längswänden auflagen. Zwischen Horizontalbalken und Sparren muss zum Zweck der Verbindung noch eine Pfette angenommen werden, die sich namentlich auch im Steinbaue ausspricht. Auf dieses Horizontalgebälke legte man, um den Einblick in das Dachgerüst zu verhindern, eine Verschalung von Dielen, wodurch sich unter dem Dache die selbständige Decke vollendete und zugleich dadurch, dass diese Verschalung nicht unterhalb, sondern oberhalb der Balkenlage angeheftet war, die Lacunarbildung anbahnte.

Beide Theile, die Horizontaldecke wie das Sparrendach, mussten sich auch nach aussen geltend machen, und zwar zunächst so, dass das letztere, als die Traufe bildend, über die erstere etwas vortrat, wie es des Wasserablaufes und des Mauer- und Gebäudeschutzes wegen bei fast allen Culturvölkern der Erde gewöhnlich war und noch ist. Da die obere Dachfläche natürlich für die Abführung des Regens in irgend einer Weise geschlossen hergestellt werden musste, so war es naheliegend, dass dies an den vorspringenden Sparrenenden und zwar allseitig geschah. Anders verhielt es sich mit den durch die letztern geschützten Enden der Horizontalbalken der Decke, welche aus zwei Gründen nicht durch eine fortlaufende Diele verschalt wurden. Erstlich gestattete das tektonische Gefühl der Griechen nicht das Structive zu verhüllen, wo diess nicht durch irgend eine praktische Nothwendigkeit geboten war, im Gegentheile es verlangte vielmehr eine künstlerische Markirung um den Eindruck seines Wesens in voller Kraft zu geben; dann würde auch eine Verkleidung der zwischen den Balkenenden befindlichen leeren Räume in solchen Fällen, wo die blosse Thüröffnung für Luft- und Lichtzugang nicht ausgereicht hätte, für diesen Zweck die absichtliche und besondere Herstellung von solchen Licht- und Luftöffnungen, d. h. von

Fenstern, an irgend einer andern Stelle nöthig gemacht haben. Trat diese Nöthigung für die an der Fronteseite vielleicht ganz offene Kapelle nicht ein, so war sie jedenfalls an andern Räumen vorhanden, und ich nehme nicht den geringsten Anstand, die beschriebene Deckenconstruction auch an Palästen kurz als die allgemeine des europäischen Hellas zu bezeichnen. Denn die offenen Zwischenräume zwischen den Deckbalken müssen, wie schon erwähnt, auch im Saale des Königshauses zu Ithaka angenommen werden, wenn der besprochene Vergleich der Athene mit der »ruhenden Schwalbe« verständlich und anschaulich werden soll. Und wenn man diese Oeffnungen Metopen (Fenster) nannte und überdiess den Griechen selbst in euripideischer Zeit (Iphig. in Taur. v. 113) die Vorstellung noch geläufig sein musste, dass man früher durch die Metopen in einen Raum hineinsteigen konnte, so sollte man glauben, dass über die Entwicklung und ursprüngliche Bedeutung der Metopen kein Zweifel mehr bestehen könnte.

War demnach die Maskirung der ganzen Deckenbalkenlinie nicht blos zwecklos, sondern sogar zweckwidrig, so lag es doch nahe, an den einzelnen Balkenenden eine verschalende Zuthat anzubringen, die zugleich schützen und schmücken sollte. Die Schnittfläche der Balken war nemlich unverschalt ebenso dem verhältnissmässig raschen Verderben ausgesetzt wie roh und hässlich, bot aber bei Anwendung irgend eines Schutzmittels in diesem zugleich Gelegenheit zur Anbringung einer schlichten Decoration. Abgesehen von der letzteren musste es sich als die einfachste Abhilfe empfehlen, ein Dielenstück an die Schnittfläche zu heften, womit das Nothwendige erzielt war. Die schlichte Decoration hatte ihr Willkürliches und man mag sich diese am Königshause zu Ithaka vorstellen oder ganz wegdenken wie man will, gewiss ist, dass sich auch dafür schon in früher Zeit ein Zimmermannsgebrauch herstellte, der dann auch für alle Zukunft typisch blieb. Man schrägte nemlich der Holzfaserrichtung entsprechend die Kanten ab und riss mit dem Schnitzmesser diesen parallel noch zwei andere Furchen in die Tafel, die mit zwei Schnitten sich als prismatische Kerben gestalteten, und in ihrer Gestalt auch in der Steinnachbildung ebenso bestimmt auf das Holzschnitzen hinwiesen, als sie auch das Einfachste sind, was in Schnitzwerk hergestellt werden konnte. Natürlich berücksichtigte man auch bei der Anheftung dieser Dielentafeln die Lage der Schnittflächen, die am wenigsten ausgesetzt waren, wenn die eine obere ganz unter dem fortlaufenden Bekrönungsleisten sich verbarg und die entgegengesetzte untere ebenfalls durch eine continuirliche Latte geschlossen ward, durch welche zugleich eine Verbindung des ganzen Deckenfrieses, wie auch eine Ver-

hüllung der jedenfalls unexacten Fuge zwischen den Deckbalken und dem obern Wandende hergestellt wurde. Dadurch richteten sich die Schlitze der nach ihnen genannten Tafel (Triglyphe, weil mit Einschluss der zwei an den Kanten befindlichen halben drei Schlitze zeigend) naturgemäss nach unten, was auch ausserdem zweckmässig war, indem sie als förmliche Rinnen dem Wasser keinen Aufenthalt, sondern vielmehr Abfluss gewährten und überdiess den grossen ästhetischen Vorzug hatten, die senkrechte Tendenz kurz vor dem Horizontalabschluss noch einmal reichlich auszusprechen oder vielmehr mitten in den horizontalen Deckengliedern zu wiederholen.

An diese Triglyphenverschalung reiht sich weiterer Dielenschmuck, welchem ebenfalls, wie jeder gesunden baulichen Decoration, auch tektonischer Zweck zu Grunde liegt. Die fortlaufende Leiste nemlich, welche wie erwähnt an die untere Schnittfläche der Triglyphendielen geheftet wurde, bedurfte als hängend einer besonders kräftigen und sichtbaren Befestigungsart. Diese wurde durch mehre starke, pflöckchenartige Holznägel erwirkt, welche von unten so eingetrieben wurden, dass die Köpfe derselben sichtbar blieben, wobei man jedoch unter jeder Triglyphe noch je ein Leistchen vorlegte, durch welche stellenweise Verdoppelung an den Orten eine Verstärkung gewonnen wurde, wo man sie der wiederholten Durchbohrung mit Nägeln wegen am meisten bedurfte. Wie aber dadurch das Deckenglied mit der Wand zugleich decorativ verknüpft wurde, so bedurfte es auch oben an dem durch die Sparrenlage gebildeten Traufegesimse noch weiterer Ausbildung und Markirung. Die Fuge zwischen der Pfette und dem obern Ende der Triglyphendecke wurde mit Leisten verkleidet, welche dann als eine Art von Triglyphenbekrönung sich gestalteten; bedeutsamer aber behandelte man die Unterfläche des vorspringenden Sparrengliedes, an welchem, wie schon gesagt, auch die Aussenseite mit einer fortlaufenden Diele verschalt war. Wie man nemlich die Heftbänder unter den Triglyphen als einer besonders sorgfältigen Befestigung benöthigt erachtete, so schien auch hier als an der unterwärts gewendeten Seite der Sparren, an welcher die Verschalung nicht lag oder lehnte, sondern schwebend hing, eine vermehrte und recht deutliche Anheftung sowohl geboten als auch für den sichern Anblick wünschenswerth, und es wurde daher die Diele an jedem Sparrenende mit zahlreichen Holznägeln befestigt. Wie ferner dort vorher jeder Triglyphe und jedem Horizontalbalken entsprechend noch eine besondere Leiste dem fortlaufenden Heftbandleisten untergelegt wurde, so nahm man auch hier noch ein besonderes, an die Triglyphe erinnerndes Dielenstück unter jeden Spar-

renkopf, wodurch wieder die von so vielen Nägeln zu durchbohrende Stelle durch Verdoppelung der Verschalungsdiele mehr gefestigt schien. Dass aber diese Nägelköpfe im römischen Terminus »Tropfen« heissen, darf uns nicht verleiten, darin in Rücksicht auf die Traufe gleichsam eine ornamentale Versteinerung der hängenden Regentropfen zu erkennen. Eine solche Verherrlichung schlechten Wetters musste den an herrlichen Himmel gewöhnten Hellenen noch ferner liegen, als sie dem Norden läge und erscheint jedenfalls an einer primitiven Construction weit hergeholt. Die Nachahmung von Regentropfen wäre auch überdiess an keinem Orte unpassender gewesen, als gerade an der Unterfläche des Sparrengliedes, indem ja nur am vordern Rande Tropfen hängen konnten, an der schräg abwärts geneigten niemals nass werdenden Unterfläche aber gar keinen Sinn hätten. Zudem muss auch noch an die Rinne gedacht werden, welche sich jedenfalls frühzeitig an den Traufenrand anlegte und den einzelnen Tropfenfall unmöglich machte.

Wenn aber für diese ganze Bildung das Structive, Tektonische eines ursprünglichen Holzbaues zu Grunde gelegt wurde, die ganze Naivetät eines sich erst aus den Anforderungen rohen Bedürfnisses zur höhern Gesittung herausarbeitenden Volkes, so soll damit nicht gesagt werden, dass dabei von vornherein gar kein anderer Gesichtspunkt zur Geltung kam, als die Zimmermannsregel. Im Gegentheil war es dabei zugleich, wie schon erwähnt, wesentlich auch auf den Schmuck abgesehen, der jedoch fast ausschliessend aus dem Tektonischen und mit diesem im engsten Zusammenhange sich herausbildete. Statt also abzuglätten und die Bauglieder ausgleichend zu verhüllen, war der Hellene schon von Anfang an bestrebt, dieselben vielmehr decorativ zu benutzen und dadurch noch deutlicher zu markiren. Auch die offen und leer bleibenden Theile wurden zweckmässig und zugleich geschmackvoll verwendet, und gewannen dadurch, wie wir diess noch aus der späteren Behandlung schliessen dürfen, eine ebenso charakteristische wie ungezwungene Bedeutung. Man stellte nemlich in den Metopen wie in dem Giebelfelde Weihegeschenke auf, welche dadurch einen ebenso geschützten und sichern wie wirksamen Platz erhielten und die Bedeutung des Cultgebäudes recht anschaulich aussprachen. An den Kapellen, die klein und wohl gewöhnlich an der ostwärts angebrachten Fronte offen waren, konnte eine solche theilweise Beeinträchtigung der Fenster (Metopen) von keinem Nachtheile sein; das Giebelfeld der Fronte (Tympanon) aber, d. h. das Dreieck, welches durch den Deckbalken und die Sparren gebildet ward, musste ohnediess durch eine leichte Bretterwand geschlossen werden, um den Einblick in das Dachwerk zu verhindern.

welche Verschalung wieder innerhalb, wie an den Deckbalken oberhalb angebracht wurde. Dadurch gestaltete sich an der Fronte von selbst jener Aufstellungsraum, der an den spätern Tempeln, an welchen die Weihegegenstände zu figürlichen Gruppen erwachsen waren, einen so imposanten Schmuck gewährte. Dazu kam die ebenfalls theils schützende theils schmückende Bemalung alles Holzwerks, wobei ein dunkles Roth und Blau die hervorragenden Grundfarben gewesen zu sein scheinen, das erstere als tiefe dunkle Farbe für den Grund des Tympanon, Blau für Triglyphen und dergl. An Heftbandleisten machte sich dann ornamentale Malerei breit, deren Formen zweifellos asiatisch waren, und in Mäanderschema, Palmetten, verschlungenen Bändern u. s. w. wechselten, wie wir diess noch an assyrischen Sculpturen, an den diesen verwandten ältesten Bronçen Griechenlands und Mittelitaliens, wie an den hellenischen Vasen finden. Auf die Holzbemalung geht auch die entschiedene Polychromie des Marmortempels zurück, welche ebenfalls hauptsächlich im Gebälke sich entfaltete und ohne Holztradition am blossen Steinbau erfunden sich ganz anders gestaltet haben müsste.

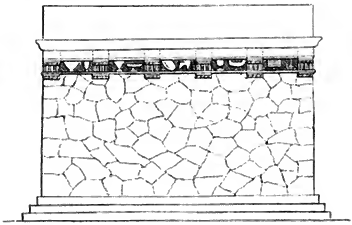


Fig. 125. Muthmaassliche Ansicht der Langseite eines urhellenischen Tempels.

Soweit und ungefähr in der angegebenen Weise (vergl. Fig. 125) konnte und musste sich das hellenische Gebälk ohne allen Zusammenhang mit jenem herrlichen Baugliede, das wir in der dorischen Säule finden, entwickelt haben. Wir glauben demnach nicht, dass Säule und Gebälk des dorischen Styls aus einem Guss entsprungen sind und dass namentlich die Gebälkformen ihre Züge der Säulenwurzel und überhaupt dem Säulenbau verdankten, somit als eine Art von Blüthe, die aus diesem Stamm hervorgesprosst, zu betrachten sind, sondern bezeichnen die Gebälkformen als das Ursprüngliche, und als den hellenischen Ausdruck der Raumdecke, welche so bestimmt ursprünglicher sein musste, als das Bedürfniss dem Schmucke voranging, und auf deren Gestaltung die nachträglich hinzutretende Säule keinen in Bezug auf die Formen wesentlichen Einfluss mehr ausübte. Damit soll nicht behauptet werden, dass es überhaupt keine Säule gab,

sondern nur, dass der Cultstätte der äussere Säulenschmuck fehlte, denn als Innenstützen haben wir säulenartige Träger selbst schon in der heroischen Zeit gefunden, während vom säulenumgebenen Tempel jede Spur fehlt. Auch hat sich in Mykene ein Halbsäulenfragment am Schatzhause und eine Säulenstele am Löwenthor gefunden, welche nicht die mindeste Verwandtschaft mit dorischen Säulen verrathen. Diesen Säulen lagen orientalische Vorbilder zu Grunde und zunächst phönikische, welche entweder in Erz gegossen oder in Holz hergestellt und mit getriebenem Metallblech bekleidet waren, wie diess noch das (Fig. 112) abgebildete Halbsäulenfragment von Mykene selbst in der Steinnachbildung zeigt, während die dorische für den äussern Schmuck der Cultstätten erfundene Säule mit jenen hölzernen Deckenstützen nichts gemein hat. Dass aber die Gebälkformen nicht für das Säulenhaus geworden sind, geht am schlagendsten aus dem Umstande hervor, dass das letztere deren ursprüngliche und naturgemässe Bildung namentlich im Triglyphengliede bereits bedeutungslos macht, indem die Metopen ihren Werth als Fenster durch die Luft und Licht zulassenden Intercolumnien verlieren und dagegen die vom Säulenkranze eingeschlossenen Cellen, deren Gebälkschmuck durch die Decke des Säulenumganges theilweise verdrängt wird, dieser hier so wünschenswerthen Metopenfenster berauben. Mit dem Auftreten der Säulentempel wird das dorische Gebälk, welches vorher naturgemässer Ausdruck der Decken- und Dachbildung ist, bereits zum Ornament, das, wie wir sehen werden, auch schon verschiedener Abweichungen von seinem Wesen und mancher Künsteleien bedarf, um sich mit dem Säulenkranze in Einklang zu setzen.

Die Entstehung der dorischen Säule ist noch keineswegs klar; es scheint jedoch mehr als wahrscheinlich zu sein, dass sie nicht im Ganzen, wie das dorische Gebälke, autochthon und urhellenisch, sondern in ihrem Haupttheile, dem Schafte, von aussen importirt ward. Es wird in der modernen Praxis Niemandem einfallen, irgend eine Sache noch als neuerfunden zu bezeichnen, wenn sie vor Jahrhunderten in einem Nachbarlande in allgemeinem Gebrauche war. Der dorische Schaft aber war mit seiner Verjüngung und seinen charakteristischen Canelluren in Aegypten mehr als ein Jahrtausend früher im Gebrauche, wie jetzt Niemand mehr bestreiten kann, wer nicht etwa die Existenz der Denkmäler von Benihassan läugnen will. Da man nicht in Abrede stellen wird, dass zwischen Aegypten und Griechenland Jahrhunderte langer Verkehr, gleichviel ob lebhaft oder nicht, bestanden habe, so wird es auch nicht statthaft sein, anzunehmen, dass Griechen ägyptische

Werke nicht gesehen, oder absolut verabscheut hätten, um dann aus eigener Erfindung auf dasselbe Ziel hinauszukommen. Es wäre vielmehr schwer zu begreifen, wie der bildungsfähige Hellene beharrlich jede Belehrung von einem ihm in den ersten Jahrhunderten nach dem troianischen Kriege an tektonischer Entwicklung weit überlegenen Nachbarvolke hätte zurückweisen sollen. Wenn man aber zu Bolymnos achtkantige Pfeilertrommeln und in Trözene achtkantige Säulen fand, so kann diess noch kein Beweis sein, dass man in Griechenland dieselbe Schaftentwicklung wieder durchmachte, wie wenigstens fünfzehn Jahrhunderte vorher in Aegypten.

Dagegen war es dem griechischen Genius, der schon in seinen einfachsten Werken da selbständig eintrat, wo die nachbarlichen Vorbilder sich mangelhaft entwickelt hatten, unmöglich, sich auch mit der Bekrönung zu begnügen, wie sie z. B. die sog. protodorischen Säulen von Benihassan zeigen. Das Auflegen einer schlichten Platte auf das obere Schaftende konnte ihm nicht genügen, da diese noch einen ungelösten Contrast zwischen der verticalen Linie des hohen Säulenschaftes und der langen Horizontale des Gebälks übrig liess, welcher jedem Betrachter der Benihassan-Grabfaçaden schneidend entgegentreten muss. Es bedurfte am Punkte des Zusammenstosses eines contrastmildernden Mittelgliedes, welches die Verticale mit der Horizontale versöhnend von der erstern zur zweiten überführte, und dazu war unbedingt ein ausladender Körper der berufenste, dessen Profillinie ungefähr der Diagonale eines über seiner Höhe oder über der ganzen Säulenhöhe beschriebenen Quadrates entsprach. Es scheint darin eine Art von ästhetischem Gesetz zu liegen, von welchem die Griechen schon frühzeitig das Gefühl haben mussten. Behielt man ausserdem die Deckplatte bei, so folgte man, wenn nicht dem ägyptischen Vorbilde, so doch dem Drang nach Mittelgliedern, da ja mit diesem Plinth ebenso der Uebergang von der Kreisfläche des Schaftes zu dem Oblongum des Gebälks ausgesprochen war, wie durch das darunter befindliche Ausladungsglied (Echinus) der Uebergang von dem geringen Schaftdurchmesser zu der grösseren Decke des Gebälks, und von der Verticalen zur Horizontalen.

Es scheint jedoch nicht lange bei der schlichten geradlinigen Ausladungsform des Echinus geblieben zu sein, wie wir sie z. B. an Stelensäulen der brauronischen Artemis auf der Akropolis in Athen, nach Inschriften von hohem Alter, finden, indem derselbe bald jene schwellende Polsterform erhielt, welche zu den wesentlichsten Charakteristiken der dorischen Architektur gehört. Auch der dieser Bildung zu Grunde liegende Gedanke ist nicht völlig klar; doch dürfte der eines federnden.

elastischen Mittelgliedes, stark genug um dem Drucke kräftigen Widerstand zu leisten, am meisten für sich haben. Bötticher bringt diese Form mit dem vegetabilischen Ornamentleisten, welcher sein Profil einem ganz umgebogenen und mit der Spitze seine Wurzel berührenden Blatte verdankt (wovon später) in Zusammenhang; Krell dagegen ist der umgekehrten Ansicht, dass der Gedanke an aufwärtsstehende und nach innen eingebogene Blätter (nach Art der Herbstzeitlose) dieser Gestalt zu Grunde liege. Gewiss ist, dass der dorische Echinus manchmal einen aufgemalten Blätterkranz zeigt, welchen der ionische Echinus in der dem Ionismus eigenthümlichen Umwandlung der blos gemalten Ornamentschemata in's Plastische übertragen enthält; ungewiss aber bleibt, ob die Form durch die Decoration entstand, oder umgekehrt hier die Decoration sich der schon bestehenden, allerdings an die Blattleisten erinnernden Form anschmiegte, und es ist daher möglich, dass die Echinusform sich lediglich durch eine ästhetische wie praktisch-zweckmässige Abrundung der scharfen Kante des obern Randes anbahnte, an welche sich erst die leise Schwellung des Echinuskörpers selbst anschloss. Von einer Basis aber nahm man wenn nicht ursprünglich so doch frühzeitig Abstand, indem man die obere Krepidomastufe als Stylobat (Säulenfuss) und als die gemeinsame Basis betrachtete.

Es scheint, dass man die Anwendung dieser dorischen Aussensäule von Tempeln auch in Griechenland in der beschränkten Weise begonnen habe, wie wir sie an den Kapellen in Mesopotamien, Phönikien und an den Felsengräbern von Aegypten und Kleinasien gefunden haben, nemlich mit Einstellung von zwei Säulen in die offene Frontseite, d. h. zwischen die beiden vorspringenden Längswandecken (Antentempel). Diess nöthigte noch zu keiner Veränderung der Gebälkebildung, im Gegentheile wurde dadurch dem schwebenden horizontalen Deckbalken der Fronte eine sehr förderliche Unterstützung zu Theil, deren er bei zunehmender Breite und Belastung durch die Weihegeschenke im Giebelfelde wohl bedürfen mochte. Der nächste Entwicklungsschritt war die Verkürzung der Seitenwandvordertheile (Parastaden) und das Anbringen von zwei Ecksäulen an deren Stelle, wodurch die Fronte nur aus Säulen bestand und der prostyle Tempel gebildet ward. Dieser Fortschritt hatte mehrere Aenderungen in unabweislichem Gefolge. Erstlich gab er die Veranlassung zu einem besondern Verschluss des Celleninnern (Naos), wodurch der Säulenraum der Fronte den Charakter einer Vorhalle (Pronaos) gewann und erst eine besondere Thüre nöthig wurde, deren Convergenz zum Zweck der Verkürzung des Sturzblockes natürlich, deren Rahmenausbeugung an den obern Ecken aber

auch in Vorderasien üblich war. Zweitens musste ein weiteres Gebälkeglied auftreten, um das verloren gegangene Wandauflager zu ersetzen, nemlich das Epistylion (Architrav). Es kann nicht geläugnet werden, dass diess möglicherweise schon früher vorhanden, aber man kann behaupten, dass es nicht früher nöthig war. Drittens war durch die Theilung in Naos und Pronaos auch die Deckbalkenlegung eine andere geworden, indem man diese nur mehr im Naos selbst von einer Längswand zur andern, im Pronaos aber in der Längsrichtung des Ganzen, d. h. von den Säulen nach der Thürwand spannte. Diess gereichte abgesehen von der Zweckmässigkeit nicht blos der Deckenbildung der Vorhalle, sondern namentlich auch dem Gebälk in der Fronte zur wesentlichen Verschönerung, indem sonst hier Architrav und Deckbalken einfach in derselben Richtung auf einander zu liegen gekommen wären, nun aber auch an der Fronte wie an den Langseiten der Triglyphenfries sich ergab, der sich sonach um die drei Seiten zog, jedoch nicht ohne an der Stelle zwischen dem vorderen Längswandende und der Ecksäule Schwierigkeiten zu bereiten. Denn hier kamen in einer sehr störenden Weise Epistyl und Vorhallendeckbalken ohne Metopenbildung in ihrer Länge aufeinander zu liegen, wogegen ein Ausweg betreten werden musste, der zum erstenmal das System zu Gunsten der äussern Erscheinung zerriss. Man sah sich nemlich genöthigt, die äusseren Deckbalken der Vorhalle durch einfache Würfel über den Ecksäulen beziehungsweise der Ecke des Epistyls zu ersetzen, welche dann die fortlaufend gleichmässige Abwechslung der Triglyphen und Metopen aufrecht hielten und die ersteren an den Ecken beiderseits herzustellen gestatteten.

War man einmal soweit gegangen, so drängte die siegreiche Kraft einer harmonischen äusseren Erscheinung noch weiter. Der freistehende Tempel liess nemlich die todte Rückwand, welche an der ganzen Gebälk- und Giebelbildung keinen Antheil hatte, geradezu unerträglich erscheinen. Diese Schwierigkeit konnte auch kaum auf einem andern Wege gehoben werden, als durch die Wiederholung des Pronaos auf der Rückseite in Form einer Hinterhalle (Posticum), womit die Gebälkbildung gleichartig um das Ganze gezogen und dieses als ein äusserlich fehlerfreies Ganze hingestellt ward (Amphiprostylos). Je mehr man aber der äussern Erscheinung zu Gunsten änderte, desto mehr musste das Wesen des Ganzen in Stücke gehen. Man war an der äussersten Gränze der Concessionen angelangt: bei der nächsten Weiterbildung löste sich die äussere Gebälkbehandlung ganz von der Construction, und wurde zum Ornament.

Diess geschah durch eine Doppelneuerung, mit welcher sich auch der Typus des hellenischen Tempels vollendete, nemlich durch die Ringsumführung der Säulenhalle (Peripteros) und die Durchführung des Steinbaues an der Stelle der Gebälkbildung in Holz. Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass diese gewaltige Umwälzung gleichzeitig vor sich ging und alle hervorragenden Cultstätten umgestaltete, während die vorausgängigen Tempelformen, wie Antentempel, Prostylos und Amphiprostylos, neben dem Peripteros nur noch in untergeordneter Uebung blieben und ebenfalls durchaus in Stein hergestellt wurden. Mit dem Ueberwiegen der decorativen äusseren Erscheinung über das ursprüngliche constructive Wesen hatte auch die monumentale Bedeutung über das blos Zweckliche den Sieg davon getragen. Das Monument aber forderte gleiche Solidität und, soweit überhaupt sichtbar, Gleichartigkeit und Gleichwerthigkeit in Bezug auf den Stoff. Deckbalken und Sparren verbargen sich hinter ihren vorgestellten Steinsymbolen, diese aber gewannen in Bezug auf ihre Disposition eine von der Decken- und Dachconstruction unabhängige Freiheit. Der vollständig durchgeführte Steinbau machte es nöthig, die Abstände der tragenden Glieder zu vermindern und zunächst die Säulen, abgesehen von gesteigerter Gedrungenheit, namhaft enger zu stellen, was bei bleibendem Holzgebälke, wie in Etrurien, überflüssig war. Das Steinkranzgesimse, welches bei grosser Schwere doch nicht die Höhe und somit Spannfähigkeit der Architravblöcke haben konnte, machte ferner eine weitere Zwischenstütze zwischen den einzelnen Säulen, d. h. statt der Beschränkung der Triglyphen auf die Säulenzahl eine weitere Triglyphe über jedem Intercolumnium ebenso zuträglich, wie die dadurch ungefähr gleichwerdende Breite von Triglyphen und Metopen dem Auge einen wohlgefälligeren Rhythmus darbieten musste. Die Metopen endlich brauchten, weil sie als Fenster ohne Bedeutung waren, nicht mehr geöffnet zu bleiben, wodurch die bisherige Fessel in deren Locirung verschwand; ihr Schluss durch leichte Tafeln war auch für die einheitliche monumentale Wirkung und für die grossartige Wucht der Erscheinung des Ganzen nur von Vortheil. Doch kann man sich über die Pietät nur verwundern, mit welcher die traditionellen Formen im Einzelnen selbst bis in's Kleinste erhalten wurden, während man bestrebt war, ihnen eine wahrhaft künstlerisch stylisirte Gestaltung und jene Proportionen zu geben, welche so wesentlich dazu beitrugen, den dorischen Peripteros zum edelsten und vollendetsten Erzeugnisse der Architektur aller Zeiten zu machen.

Können wir auch über den Zeitpunkt dieser Vollendung des hellenischen Tempels keine verlässige Auskunft geben, so steht doch so viel

fest, dass vollendete peripterale Steintempel aus dem Ende des siebenten Jahrhunderts vor Christus existiren. Die ersten Stufen der Entwicklung scheinen rasch durchlaufen worden zu sein; wir dürfen sie vielleicht in das vorausgehende Jahrhundert setzen. Es wäre freilich interessant zu wissen, von wem, wo und wann der unvergleichliche Wurf gethan wurde, welcher der Welt dieses Gebilde schenkte. Allein wir müssen uns begnügen, den Gedanken, aus welchem diese letzte Consequenz entsprungen sein mochte, annähernd zu kennen, so wie ihn Semper mit der Annahme ausspricht, dass man der kleinen Tempelcella ein baldachinartiges Säulendach überstellen wollte, um seine Autorität räumlich zu vermehren und zugleich symbolisch durch das Schirmdach, das urälteste Symbol irdischer und himmlischer Macht und Hoheit, hervorzuheben. Diese Annahme, welche zu den glänzenden des be-

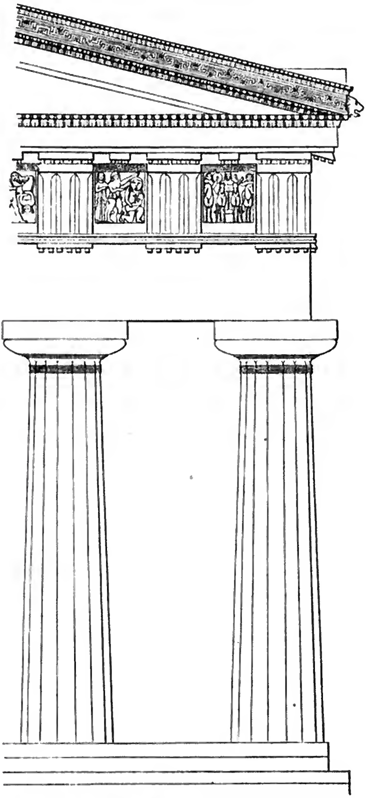


Fig. 126. Restaurirte Ansicht einer Ecke des mittleren Tempels der Akropolis zu Selinus.

rühmten Verfassers des »Stil« gehört, hindert uns jedoch nicht, bei der Annahme der vorausgängigen Entwicklung des Anten- und des prostylen Tempels zu verharren, welche zugleich als Vorübung im Säulenbau betrachtet werden können, deren der griechische Peripteros ebensosehr bedurfte, wie die ägyptischen Tempel der thebaischen Glanzzeit jener in den Gräbern von Benihassan.

Der griechische Peripteros gestaltete sich aber in folgender Weise: das ganze Säulenhaus erhob sich auf einem mehrstufigen Unterbau (Krepidoma), dessen Kern (Stereobat) mit theilweiser Benutzung der natürlichen Bodenerhöhung zum Theil massiv gemauert, zum Theil durch Schuttausfüllung hergestellt war. Seine Stufen waren jedoch ihrer Höhe wegen nicht gangbar, sind auch keineswegs als Treppe zu verstehen, welche rings um den Tempel keinen Zweck gehabt hätte, ja sogar zweckwidrig gewesen wäre, da ja im Krepidoma ein isolirendes Element lag; man wollte damit eine terrassirte Erhebung erwirken, wie sie in übertriebener Weise der mesopotamische Tempel zeigte, dort freilich so, dass die Erhebung zum Erhobenen in keinem Verhältnisse mehr stand, während hier die wenigen und mässigen Stufen, die sich bei grösseren Dimensionen nicht in der Zahl, sondern nur in der Höhe veränderten, um stets proportional zu bleiben, ihre Bedeutung als emportragender Unterbau ohne Ueberschreitung aussprachen. Auch würde eine allseitige wirkliche Treppe eine pyramidale Wirkung gemacht haben, die nur oben im Giebel am Platze war, während an der Base die horizontale Linie recht kräftig und wiederholt ausgesprochen werden sollte. Zum Behufe des Emporsteigens zum Tempel waren daher nur an der Fronte kleine Mittelstufen eingelegt.

Auf der obersten Stufe, dem Stylobat (Säulenfusse), welcher zugleich die gemeinschaftliche Base für alle basenlosen und dadurch den Gedanken an vereinzelte Selbständigkeit und Function ausschliessenden Säulen war, hoben sich die kräftigen Säulenstämme, deren verhältnissmässig geringe Abstände um so leichter genügen mochten, als keine Basen den Durchgang noch mehr verengten. Die Schäfte erleiden die doppelte Modification der Verjüngung (Contractur) und Schwellung (Entasis), von welchen die erstere in dem naturgemässen Einziehen und Verengen aller aufstrebenden »wachsenden« Dinge ihr Vorbild und auch structiv darin ihren Grund hat, dass Alles unten einer grösseren Kraft bedarf wie oben, während die andere wohl mehr optischen Anforderungen (wovon später) entgegenkömmt als für sich selbst die dem Stamme innewohnende Spannkraft anzeigen soll. Die Schäfte sind wie erwähnt canellirt und zwar in annähernd elliptischem Profil, gewöhnlich in zwanzig

Furchen, welche durch scharfe und nach oben zunehmend schärfere Kanten (Stege) von einander getrennt werden.

Diese Canelluren wurden, wie unvollendete Tempel lehren, erst ausgeführt, wenn der letzte Stein des Baues versetzt war, um das Absplittern der scharfen Stege beim Versetzen der einzelnen Schaftcylinder und überhaupt Beschädigungen derselben während des Baues zu verhüten. Nur an dem Capitälstück selbst war ihr Ansatz hergestellt, nach welchem man zuletzt das Uebrige herablothete. Um aber bei diesem den letztangeführten Uebelstand zu vermeiden, musste man an seiner Unterfläche einen Schutz anbringen, so dass die scharfen Kanten die Oberfläche des letzten Cylinders nicht berühren konnten, nemlich durch ein kaum merkbares Zwischenglied von geringerer Peripherie, oder durch Abschrägung der ganzen Berührungskante. Da es dem Griechen bei seinem lebhaften Gefühl für das Structive und den engen Anschluss alles Ornamentalen an dieses ferne lag, auch nur dieses kleine Erforderniss zu maskiren, zu verstreichen oder sonst unsichtbar zu machen, so markirte er es vielmehr noch deutlicher, indem er die Einkerbung über Nothwendigkeit verstärkte, besonders profilirte und selbst in mehrfachen Ringeinschnitten wiederholte. Dadurch trennte sich das obere Schaftende trotz der gleichmässig fortgeführten Canelluren bestimmt vom übrigen Schafte ab und verband sich als Säulenhals (Hypotrachelium) vermittelnd mit dem Capitäl.

Dieses begann seine Ausladung mit mehren Reifen (Anuli), welche zunächst die Trennung des Schaftes und des Capitäls anzeigen. Ob diese aus den Bändern des ägyptischen Säulenhalses sich entwickelt oder aus einem andern Gedanken entsprungen sind, wie z. B. Krell hier den wiederholten Kelchblattkranz einer Blume sieht, wird schwer zu entscheiden sein. Sie sind nicht unter den Capitälwulst gelegt, sondern schon an diesen selbst, und folgen sonach in concentrischer Erweiterung dem herrlichen Profil des Echinus. Dieser erreicht unter den bekannten Capitälformen durch die maassvollste Erfüllung seines Wesens als eines ausladenden Ueberganges, durch seine Verhältnisse der Ausladungswinkel und namentlich durch die ausdrucksvolle Schwellung, welche anfangs kaum merklich, dafür an ihrem oberen Ende um so entschiedener abrundet, die höchste ästhetische Vollkommenheit. Elastischer wie die einfach geradlinige, kräftiger wie die concave Ausladung spricht er die Einspannung dieses Gliedes in der befriedigendsten Weise aus, nicht blos den Contrast der senkrechten und horizontalen Geraden versöhnend, sondern auch den Charakter des Nachgebenden und Widerstandsfähigen zugleich zur Schau tragend. Indem er aber die Function

der Ausladung erfüllt, überlässt er es der darauffolgenden Platte (Abakus), die hier als die andere Hälfte des Capitäls von annähernd gleicher Stärke ist, während sie an den anderen Ordnungen der grösseren Höhe der geschwungenen Rundglieder entsprechend, mehr verschrumpft, den zweiten Uebergang von der Kreisform des Schaftes und Echinus zum Oblongum des Gebälks zu vermitteln.

Die Säulen stehen jedoch, wie Cockerell 1829 zum erstenmale bemerkte, nicht senkrecht, sondern nach innen geneigt. Diess geschah aus doppelten Gründen. Erstlich wirkten sie auf diese Weise dem nicht ganz unbeträchtlichen Seitenschube namentlich an den Langseiten entgegen; zweitens glichen sich dadurch die dem Auge unerquicklichen Trapeze, wie sie durch die senkrechte Linie der Wände und die schräge Linie der verjüngten Säulen entstanden, annähernd zu Rechtecken aus. Namentlich an den Ecksäulen erscheint eine Senkrechtstellung der Säulen so empfindlich, dass sie durch den nach oben vermehrten Luftraum geradezu den Eindruck des nach oben auswärts Geneigten machen würde, und an modernen Bauten, an welchen diess nicht beobachtet worden ist, wirklich macht. Die Ecksäulen aber, welche sich in der Diagonalrichtung des Tempelplanums einwärts neigten, mussten natürlich die Neigung der ganzen Flucht bestimmen. Die Abweichung von der Senkrechten ist jedoch sehr gering (etwa ein Hundertfünfzigstel der Säulenhöhe) und sonach weit entfernt die Innenseite der Säulen in eine senkrechte Linie zu bringen, was sie auch nicht in der Erscheinung bewirken soll, da es vielmehr nur beabsichtigt war, das durch optische Täuschung sich ergebende Uebermaass der Contractur innen aufzuheben. Bewirkt wird diese Neigung durch die unregelmässige Herstellung des unteren Schaftcylinders, welcher innen niedriger als aussen, d. h. so gebildet wurde, dass die Unterfläche nicht exact kreisförmig, sondern elliptisch erscheint, während alle anderen Schafttrommeln als vollkommene Cylinder aufgeschliffen wurden, also in der durch das untere Schaftstück erwirkten Neigung beharrten (Parthenon). Alle berührten sich nur am Kreisrande und in der Mitte, wo sie dann durch einen Holzdübel, von welchen jetzt zwei vom Parthenon bekannt sind, drehbar verbunden wurden, was einerseits die genaue Verbindung durch Zusammenschleifen erleichterte, anderseits aber die Stützfähigkeit nicht verminderte, da ein blos peripherisches Auflager dem der ganzen Kreisfläche in dieser Beziehung gleich ist.

Die Steinbalken des Epistyls (Architravs) spannten sich von einem Säulenmittelpunkt zum andern. Bei grossen Dimensionen bestanden sie aus mehreren nebeneinander gelegten Stücken, welche jedoch

der Cohärenz, Spann- und Tragfähigkeit wegen alle die ganze Höhe dieses die Säulen verbindenden und also gewissermassen den Wandabschluss repräsentirenden Gliedes hatten. Der Epistylbalken musste an seinem oberen Rande schon den mit dem Triglyphenglied verknüpfenden Bandleisten sammt den Tropfenleisten haben, welche im Holzgebälke als an die Triglyphendiele geheftet geschildert worden sind. Ihre Formen zeigen die grosse Pietät, mit welcher die alten Holzvorbilder beibehalten worden sind, wenn auch der Meisselstyl dabei in mancher Beziehung mehr berücksichtigt worden ist, als wir diess z. B. an den styllosen Holzimitationen Lykiens gefunden haben.

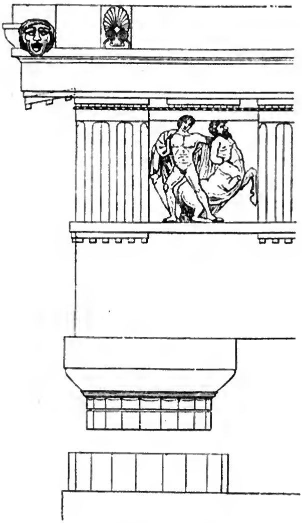


Fig. 127. Gebälkstück vom Parthenon.

Dasselbe gilt von den Triglyphen, an deren Schlitzen wohl nur im Ablauf oben geändert wurde, der erst lanzetförmig, dann flach elliptisch hergestellt wurde, um erst zuletzt wieder zu seiner muthmasslich ursprünglichen Schnitzform mit horizontal geradlinigem Abschluss zurückzukehren. Die Triglyphen vertheilten sich so, dass je eine über jedem Säulenmittel, eine aber in der Mitte jedes Intercolumniums zu sitzen kam. Doch liessen sich nicht durchweg gleiche Abstände herstellen, da man an den Ecken die Triglyphen nicht auf die Säulenmitte stellen konnte, wenn man sie auch zugleich an die Ecke gerückt haben wollte. Dieses musste aber geschehen, wenn man nicht mit dem Wesen der Triglyphen, welche im Gegensatze zu den unbelasteten Metopenausfüllungen sowohl geschichtlich wie auch in späterer Praxis die stützenden Glieder sind, in Widerspruch gerathen wollte, wie es zwar Vitruv, um die ungleichen Abstände zu vermeiden,

nicht blos zulässig, sondern sogar räthlich findet, wie es aber unter den erhaltenen Denkmälern nur an einem, dem sog. Demetertempel von Pästum, wirklich auftritt. Man musste also suchen, diese Störung der Symmetrie thunlichst auszugleichen, indem man einerseits die äusseren Metopen um ein weniges breiter herstellte, anderseits aber die beiden äusseren Säulen namhaft näher stellte, was der Beobachtung aus dem Grunde leichter entgehen konnte, weil der dunkle Hintergrund der Cella die Intercolumnien der mittleren Säulen in dem Maasse geringer erscheinen liess, als die freie und lichte Durchsicht zwischen den äusseren Säulen sie hier zu vergrössern schien. Es blieb jedoch mit den Ecken trotz aller Ausgleichungsversuche immerhin noch einige Schwierigkeit übrig, welche nicht gering anzuschlagen ist und auch im Alterthume nicht unterschätzt wurde, wie aus dem Umstande hervorgeht, dass berühmte Architekten Griechenlands, die Vitruv IV, 3 aufführt, desshalb den ganzen Styl verwarfen und den ionischen vorzogen. Die völlige Unlösbarkeit dieses Missverhältnisses weist auch darauf hin, dass das Triglyphenschema nicht für den Peripteros erfunden, sondern diesem nur angepasst worden sei.

Die Metopen, die wir als ursprünglich offene Balkenzwischenräume (Intertrabien, wie man den Intercolumnien analog sagen könnte) kennen gelernt haben, wurden aus schon angegebenen Gründen jetzt durch leichte Steintafeln innen und aussen geschlossen, die Weihegeschenke aber, welche man vorher muthmasslich dort nicht ohne decorative Absicht aufgestellt hatte, verwandelten sich jetzt in Reliefbildwerke, die dem ganzen Gebälke zum höchst bedeutsamen Schmucke dienten. Ein fortlaufender Bandleisten von einer dem unterhalb der Triglyphen sich hinziehenden ähnlichen Behandlung schloss dann diesen Fries bekrönend ab, ohne dass jedoch dessen Gemeinsamkeit das Individuelle der Triglyphenerscheinung aufgehoben hätte, indem man nemlich jeder Triglyphe wie Metope erst noch einen besonderen Bekrönungsleisten gab.

Das Geison endlich, das abschliessende Hauptgesimse behielt die Reminiscenz an den ursprünglich zu Grunde liegenden schützend vorspringenden Dachkranz zunächst in dem schräg abwärts gerichteten Unterschnitt des Vorsprunges ausgesprochen, welcher unmöglich als für den Steinbau erfunden gedacht werden kann, da hiebei naturgemäss die Ausladung schräg aufwärts profilirt werden musste. Dass die abwärts geneigte Linie später nicht mehr genau mit der Richtung der Sparrenlage übereinstimmte, kann nicht als Argument gegen den zu Grunde liegenden Gedanken dienen, da ja im Steinbau nichts mehr zu

dieser exacten Uebereinstimmung zwang. Ferner liess die Decoration der Unterfläche das ursprüngliche Vorbild eben so deutlich erkennen, wie im Fries die Triglyphenbildung; man findet nemlich die Sparrenköpfe noch durch die Imitation der vielfach durch Nägel (18 an der Zahl) angehefteten Dielenstücke (Mutuli) charakterisirt, welche in ihrer Behandlung den Tropfenleisten verwandt sind. Wie sich aber die Triglyphen im Steinbau verdoppelten, so geschah diess auch bei den Mutuli, ja man brachte sogar je ein solches hängendes Dielenstück noch über jede Metope an, indem man freilich diese weitere Vermehrung anfangs nur mit Stücken von halber Breite versuchsweise begann. Dadurch gliederte sich das Ganze in wohlthätiger Weise reicher, je weiter der Bau aufwärts stieg, indem auf eine Säule zwei Triglyphen und vier Mutuli trafen. Bemerkenswerth ist noch, dass, um die Decoration durch Allseitigkeit noch harmonischer zu machen, diese Mutuli auch an Fronte und Rückseite angebracht wurden, was sammt der Schrägneigung des Kranzgesimses an diesen beiden trauflosen Seiten als eine von jenen Concessionen zu betrachten ist, welche man der genetischen Bedeutung des Gliedes entgegen der monumentalen Erscheinung des Ganzen machen zu müssen glaubte (vgl. Fig. 128).

Das Geison, nach vorne von einfach senkrechtem Profil, schliesst mit dem sog. dorischen Kymation ab, ein dem Hohlkehlengesimse Aegyptens und Mesopotamiens verwandtes Bekrönungsglied, dessen Profil auch durch die aufgemalte Blattbemalung sich erklärte. Das leichte Ueberneigen der oberen Blattenden spricht das Abschliessende und nicht weiter oder nur mehr wenig Belastete des obersten Bekrönungsleistens in ansprechendster Weise aus. Der darüber gesetzte Rinnleisten (Sima) zeigt dann ein schöngeschwungenes Wellenprofil, das an den Langseiten, wo indess die Sima häufig sich auf die Eckansätze beschränkt, durch Löwenköpfe unterbrochen wird, die jeder Säule entsprechend angebracht als Wasserspeier aus durchbohrtem Rachen das Wasser über die Stylobatstufen hinausschleudern sollten.

Die Deckung endlich war wenigstens in der besten Zeit durch marmorne Platten und Hohlziegel erwirkt, von welchen die ersteren an den zusammenstossenden Längsrändern so aufgekrempt gearbeitet waren, dass auch unter dem daraufgesetzten Hohlziegel weg kein Regenwasser eindringen konnte; die letzteren waren am First und Traufenende durch Palmettenkronen (Antefixa) geschmückt. Besonders ausgezeichnet war noch der Giebel durch drei Zierden (Akroterien), welche auf besonderen Sockeln, am First und an den beiden Ecken aufgestellt wurden und wohl auf einen alten vorderasiatischen Gebrauch zurückgehen. Den

Eckakroterien liegt nemlich das in den biblischen Berichten sogenannte Horn zu Grunde, das wir an den ältesten Altären und Sarkophagen finden und das dann durch eingezeichnete halbe Palmetten noch weiter charakterisirt, oft aber durch aufgestellte Weihegegenstände (Tripode) oder durch Greifen und andere symbolisch ornamentale Bildungen er-

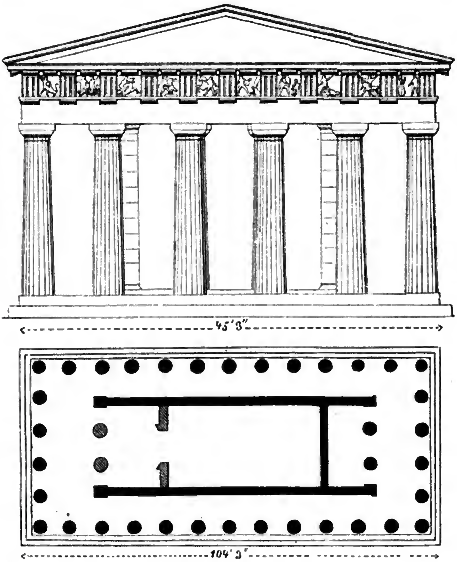


Fig. 128. Aufriss und Plan des sog. Theseustempels.

setzt wurde, während in der Mitte ursprünglich ein spitzbogenförmiger Giebelschmuck das Ganze der beiden Hälften an den Ecken darstellte, aber an den monumentalen Tempeln zumeist durch Statuengruppen weihegeschenkartig verdrängt wurde, wie grosse figürliche Compositionen an die Stelle der vorher muthmasslich bunt zusammengesetzten Weihegeschenkgruppen des Giebelfeldes getreten waren.

Sehr wesentlich in Bezug auf die Erscheinung des dorischen Tempels war endlich die Bemalung desselben. Es widerstrebt vielleicht einigermassen dem nordischen Gefühl, dieselbe in der Ausdehnung anzunehmen, in welcher sie wohl vorhanden gewesen sein wird, da in unserer verhältnissmässig grauen Landschaft der Eindruck derselben ein bunter und greller sein würde; denn wahrscheinlich war der weitaus grössere Theil, vielleicht das Ganze, dem Pinsel unterworfen. Indess beschränkte sich die Farbe in der ganzen untern stützenden Parthie bis zum Gebälk auf leichte Tünche, die sog. Baphe (Circumlitio), welche zunächst auf den Putz, wie er dem aus geringerem Steinmaterial hergestellten älteren Tempel nöthig war, aufgetragen, dann auch auf Marmorwerken angewandt wurde. Sie bestand an den äusseren Architekturtheilen in einer hellen gelblichen Färbung, die nur das schneeig Kreidige des Verputzes wie auch des neuen Marmors brechen und schon dem Neubau eine Art von Patina geben sollte, während den Cellawänden ein etwas dunklerer Ton nur vortheilhaft sein konnte. Wenn diess auch an dem durchaus in Marmor hergestellten Tempel geschah, so mochte diess ebensosehr der Tradition wegen, die sich am Poros und dem dabei nöthigen Verputz hergestellt hatte, als der allzu blendenden Marmorfarbe wegen geschehen, auch mochte die Harmonie mit dem intensivfärbigen Gebälke einige Brechung des natürlichen Weiss des Materials erfordern. Eigentliche intensive Farben aber scheinen fast ausschliessend nur am Gebälk angewandt worden zu sein, und zwar, wie kaum bezweifelt werden darf, ursprünglich des Materials wegen. Denn es sondert sich alles Balken- und Lattenwerk bestimmt in blauer Farbe ab, wie die Triglyphen mit ihren Regulen und die Mutuli; die Tropfen (Nägel) dagegen waren roth oder vergoldet. Was ursprünglich offen war, erhielt den schönen braunrothen Grund, welcher die Reminiscenz an die dunkel erscheinenden Metopenöffnungen und die Giebeltiefe bis in die späteste Zeit erhielt, und zugleich die daraufgesetzten Reliefs und Statuengruppen wirksam und in scharfem, klaren Umriss abhob. Einer besonders sorgfältigen Behandlung aber erfreuten sich die sämmtlichen Leistenglieder, deren aufgemalte Ornamente das gewählte Profil gleichsam erst rechtfertigen. So erhielten die verknüpfenden Bandleisten Mäanderschemata und andere Bandformen, das dorische Kyma Blätterschmuck in mannigfach wechselnden Farben, welche jedoch nicht im entferntesten nach Naturwahrheit strebten, die Sima Palmetten, deren Zeichnung ebenfalls dem Profile des Rinnleistens entsprach. Reicher und kräftiger noch wurde die Innenseite des Gebälks (vgl. Fig. 129) farbig ornamentirt, wo auch ausser dem dorischen bereits das lesbische

Kymation auftrat, dessen Profil einem ganz bis an die Blattwurzel niedergebeugten Blattkranz aus doppelter Blätterreihe entsprach, überall da angewandt, wo eine relativ stärkere Last auf den Leisten zu drücken und daher eine vermehrte Wirkung hervorzubringen schien, eine höchst feinfühlige Abstufung, über welche Bötticher im ersten Theil seiner Tektonik ebenso eingehend als unübertrefflich gehandelt hat.

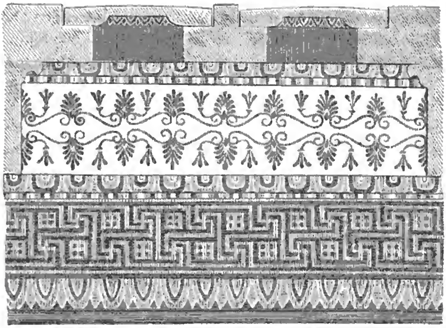


Fig. 129. Bemalung am Innengebälk des Theseustempels.

Ehe wir zur Betrachtung des Innern schreiten, ist noch eine merkwürdige Erscheinung zu berücksichtigen, die in neuerer Zeit unter allen in der Schwebe begriffenen Fragen im Gebiete der classischen Architektur die brennendste war, nemlich die Curvatur aller Horizontalen. Es ist schon oben bemerkt worden, dass es am Säulenhause vollendeten Styls keine exact Senkrechte gibt, in dem alle Säulenaxen nach innen geneigt sind. Der Entdeckung dieses Umstandes war bald (1838) nach den vorausgängigen Beobachtungen Pennethorne's durch Hoffer eine zweite gefolgt, nemlich dass es auch keine vollkommen horizontale Linie an dem ganzen Tempel gebe, indem jede eine doppelte Biegung zeigt, nemlich sowohl nach aufwärts als auch, wenigstens am Gebälk, nach einwärts. Hoffer's Behauptungen wurden durch die genauesten Messungen bestätigt, welche Penrose 1846 am Parthenon und Theseion, theilweise auch an den Propyläen, am Erechtheion und am olympischen Jupitertempel in Athen, dann auch am Tempel zu Nemea und endlich am Tempel zu Segesta in Sicilien vornahm und welche an der Fronte

des Parthenon eine Ueberhöhung von 0,228′ bei einer Breite von 101,3′, an einer Langseite aber 0,355 bei 228,1′ Länge ergaben. Es finden sich daher auch am ganzen Gebäude keine genau rechteckigen Formen, was jedoch nur an wenigen Stücken wahrnehmbar, an den trapezförmigen Eckmetopen jedoch deutlich kennbar ist. Nachdem Bötticher die ursprüngliche Existenz der Curve bestritten, wie ja Penrose selbst die Einwärtscurven als nicht beabsichtigt, sondern durch die Parthenonexplosion 1687 bewirkt darstellt, sucht Ziller noch einiges zu ergänzen und die Sache scheint nun allerdings so zu liegen, dass die Annahme der Ursprünglichkeit der Curvaturen, welche der Verfasser selbst vor einigen Jahren noch bezweifeln zu müssen glaubte, mehr und mehr für sich gewinnt.

Wenn wir uns aber fragen, was der Grund eines solchen die Anlage so wesentlich erschwerenden Raffinements gewesen sein könne, so dürfen wir zwar den handwerklich praktischen Grund des verbesserten Wasserablaufs nicht ganz verwerfen, können ihn aber doch nicht als den entscheidenden bezeichnen, denn das Hauptmotiv scheint ein optisches gewesen zu sein und ist im wesentlichen dasselbe wie für die Schwellung der Säulen und die Neigung derselben nach Innen. Verzeichnet man nemlich zwei Säulen ohne Schwellung neben einander, so wird das Intercolumnium in der Mitte sich zu schwellen, jeder Schaft aber sich in der Mitte zu verjüngen scheinen, während eine leise Schwellung der Schäfte diese doppelte optische Täuschung wieder paralysirt, und selbst eine stärkere Schwellung, als wir sie an Monumenten angewandt finden, nicht so unangenehm wirkt, als gar keine. Dasselbe gilt auch von den Horizontallinien, wobei zu bemerken ist, dass des Standorts des Beschauers wegen auch die Stylobatlinie an dieser convexen Bildung theilnehmen muss, während sie doch vielmehr eine concave sein müsste, wenn das Auge in mittlerer Säulenhöhe anzunehmen wäre. Diese optische Täuschung hinsichtlich der Horizontale wird besonders an einer Giebelverzeichnung klar, an welcher eine gerade Basenlinie unfehlbar nach unten eingesenkt erscheint, während selbst eine stark nach oben gebogene als eine gerade sich dem Auge darstellt.

Den angestrebten Effect aber konnte diese convexe Curvatur nur in einiger Entfernung haben, da beim Nähertreten in dem Grade, als die Längendifferenz vom Auge zum Mittelpunkte und vom Auge zu den Ecken z. B. einer Fronte wuchs, die Mitte so gewiss zunehmend höher wie die Ecken erscheinen musste, als an einem rechtwinkligen Dreieck die Endpunkte der Hypotenuse weiter entfernt sind, wie die einer Kathete. Es wurde also dadurch die convexe Curvatur nicht blos

überflüssig, sondern wenn man näher trat sogar störend, weil sich eine solche schon von selbst ergab, also eher geschwächt als vermehrt werden musste. Diess scheint durch die Einwärtsbiegung der Horizontale des Gebälkes beabsichtigt gewesen zu sein, durch welche sich dieser beim Anblick in der Nähe sich ergebende Missstand wieder einigermassen ausglich. Es war sonach mit der Schwellung und der Neigung der Säulen sowohl wie mit der doppelten Curvatur des Stereobats und des Gebälks eine Ausgleichung angestrebt, welche den mangelhaften optischen Eindruck verbessern, und gerade durch eine Abweichung von der exacten wirklichen Geraden den Schein grösserer Correctheit herstellen sollte.

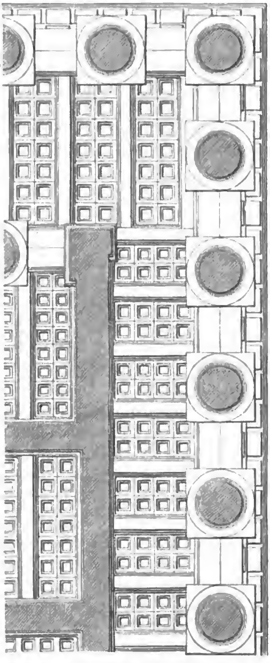


Fig. 130. Restaurirte Ansicht der Kalymmatiendecke des südlichen Tempels auf dem Osthügel von Selinus.

Durch diesen Säulenkranz, der dem dorischen Geiste und Nationalcharakter entsprechend sich durch würdigen Ernst, strenge Geschlossenheit und Gemeinsamkeit der Function mit entschiedener Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze, die sich an der dorischen Säule abweichend von allen Säulenformen der Welt namentlich durch das Fehlen der Base und somit durch ihre Unfähigkeit einzeln und selbständig aufzutreten, ausspricht, wird rings um den Naos ein Umgang gebildet, welcher auch innen hauptsächlich durch seine Decke eine sehr bedeutende Wirkung hervorbrachte (vgl. Fig. 130). Diese war zunächst durch die horizontalen Deckbalken hergestellt, die der geringen Spannung wegen sich auch in Stein verwandelt hatten und überdiess nicht mehr an ihrer ursprünglichen Stelle, auf dem Epistyl

verblieben, sondern mit der Durchführung des Steinbaues allmälig höher hinaufgerückt worden waren. Die Zwischenräume zwischen den Balken wurden durch Steinplatten deckend geschlossen, welche wieder, mit deutlicher Erinnerung an mehrfach gerahmtes Holzgetäfel, in sich verkleinernden Quadraten vertieft (cassettirt) waren. Alle Kanten dieser Vertiefungen zeigen Leistenschmuck, welcher die schon berührten vermittelnden Uebergänge bildete und daher auch im Blattprofil und zwar der entschieden auftretenden Last wegen vorzugsweise in dem des ganz

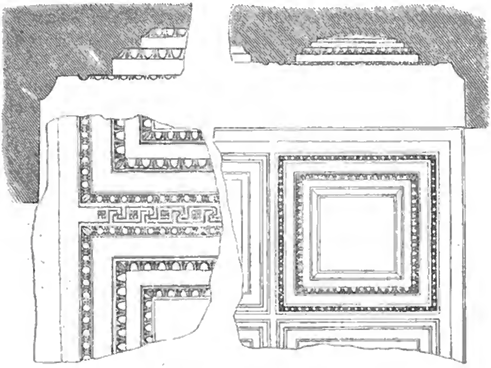


Fig. 131. Kalymmatienfragmente vom Parthenon.

a. von der Langseite des Pteroma. b. von der Decke des Posticum.

überschlagenden Blattes (dem sog. lesbischen Kymation) geschnitten und entsprechend bemalt war. Dass an der Kalymmatiendecke der attischen Denkmäler ausser dem lesbischen Kyma auch die Perlenschnur sich findet (vgl. Fig. 131), ist ein Zeichen von ionischem Einfluss, den man ebenso an dorischen Monumenten der Blüthezeit vielfach nachweisen kann, wie dorischen an ionischen Denkmälern. Die Cellawand dann trägt noch die deutlichsten Spuren ihrer einstigen Gebälkbildung, die ja nach unserer Darlegung dem peripteralen Säulenschmuck vorangegangen war. Sie wiederholt nemlich entweder den Triglyphenfries oder setzt an dessen Stelle einen plastischen Fries, in welchem sich die Metopenreliefs zur Continuität lösen, wobei aber manchmal noch die

Tropfenregulen verbleiben, nur entschuldbar als Reste einer allmälig abgestreiften ursprünglich wohlbegründeten Decoration.

Der Naos selbst erscheint in seinem Plane für sich entweder als ganz säulenlose Cella, oder als Antentempel, als Prostylos oder Amphiprostylos und bestätigt dadurch die Annahme, dass diese Bildungen vorausgegangen, bis endlich, nach gehöriger Uebung in Verbindung des Gebälks mit der Säule und namentlich im Anpassen des ersteren an die freie Säulenstellung des Prostylos, über das Ganze jener ringumlaufende Säulenbaldachin gestellt wurde, den wir Peripteros nennen und mit welchem das hellenische Tempelschema fertig dastand. Der Naos war aber, um ungefähr gleiche Abstände von den Säulen an den vier Seiten zu ermöglichen, mehr in die Länge gestreckt worden (vgl. Fig. 132), woraus sich eine auch sonst wünschenswerthe Abtheilung in drei, manchmal sogar vier Räume ergab, nemlich in Vorhalle (Pronaos), Cella im

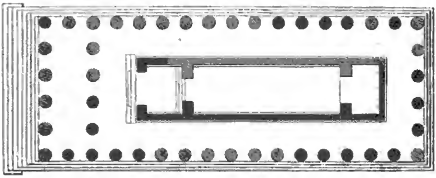


Fig. 132. Grundplan des mittleren Tempels der Akropolis von Selinus.

engeren Sinne (Naos) und das dem Pronaos rückwärts entsprechende Posticum, vor welchem manchmal noch ein besonderer Raum meist für Schatzkammern dienend (Opisthodom, wie wohl in griechischer Zeit auch das vitruvische Posticum hiess) angeordnet war. Der Pronaos mit oder ohne Säulenstellung war höchstens durch ein Gitter geschlossen: erst zu der eigentlichen Cella führte eine Thüre, welche fast die Wandhöhe erreichte, und entsprechend breit, aus praktischen Gründen aber getheilt war, so dass das obere Drittheil durch ein Gitter geschlossen, und das Uebrige durch Flügelthüren zu öffnen war, wie Spuren des Parthenon und Erwähnungen beweisen, und wie ich in meiner Erklärung des Vitruv gezeigt und durch Zeichnung veranschaulicht habe.

Das Cellainnere hatte in der Regel mit zwei Nachtheilen zu kämpfen: es war unverhältnissmässig schmal und ziemlich dunkel. Beides war eine Folge der peripteralen Einschliessung, welche in Bezug auf das erstere vorzugsweise des Giebels wegen, wenn dieser nicht selbst

unverhältnissmässig hoch und schwer werden sollte, keine den Anforderungen eines proportionalen Innern entsprechende Frontebreite zuzulassen schien; auch machte die Bedeckung eine nicht zu grosse Breite wünschenswerth, um der Balkenlage keine bedenkliche Spannung zumuthen zu müssen. Die Beleuchtung aber durch die Fenster war mit der Verlegung des Gebälks und der Metopen auf den Säulenkranz aussen weggefallen, und konnte, auf die Thüre beschränkt, trotz deren Grösse nicht befriedigen, da diese weit nach Innen gerückt und durch den tiefen und meist gedoppelten Säulenvorraum sehr in Schatten gestellt war. An den Culttempeln reichte indess Raum und Licht aus, indem der erstere nicht für Aufenthalt und Versammlungen der Andächtigen, sondern nur zur Aufstellung des Cultbildes bestimmt war, anderseits aber das Dämmerlicht den meist sehr alterthümlichen und kunstlosen Cultbildern nur zum Vortheil gereichte und sogar die andächtige Stimmung des Opfernden, welcher, lediglich den Blick nach dem Innern des Heiligthums richtend, vor dem Tempel am Brandopferaltar stand, erhöhte. Anders war es bei den Festtempeln, welche ohne Altäre und Cultbild in der Götterstatue ein Kunstwerk und Schatzstück bargen, zu Festversammlungen und Preisevertheilungen bestimmt waren und im Uebrigen als geweihte Schatzhäuser zu einer Art von Museum wurden, an welchem Raum und Licht nimmer entbehrt werden konnten. Bei diesen wurde durch die Anlage eines Opisthodomgemaches die unverhältnissmässige corridorartige Tiefe beseitigt, durch einen sehr schmalen Pteromaumgang aber für entsprechende Breite gesorgt. Der Raum vermehrte sich durch die Gliederung desselben in drei durch Säulenreihen in der Längsrichtung getheilte Schiffe, von welchen die beiden etwas schmäleren Nebenschiffe vermittelst doppelter Säulenstellung übereinander auch doppelgeschossig wurden und in den so entstehenden die meisten Weihegeschenke aufnehmenden oberen Gallerien das Erdgeschoss zur Aufnahme einer Festversammlung freier liessen. Das für die Festlichkeit nöthige Licht aber wurde durch das sog. Hypäthrum, d. h. jenen Ausschnitt in Decke und Dach besorgt, dessen Existenz ohne genügenden Grund bezweifelt worden ist. Denn wenn auch dem Griechen die Unterbrechung der Firstlinie störend gewesen sein mochte, so kann man doch nicht im Ernst behaupten, dass sie ihm unerträglich und darum unmöglich war. Die besorgte Gefährdung des Tempelinnern durch klimatische Einflüsse aber fällt durch den Umstand weg, dass der hypäthrale Ausschnitt durch einen Dielenverschlag (wodurch auch die Firstlinie sich wieder herstellte) das Jahr über geschlossen und nur an den Festtagen, wie während der olympischen Spiele oder Panathenäen,

geöffnet war, möglicherweise selbst in diesen Tagen durch Segel- oder Purpurtuchüberspannung geschützt. Die Weihegeschenke aber standen in den Säulengallerien und namentlich die Hauptbilder in Gold und Elfenbein in kapellenartigen Umschliessungen, durch Vorhänge und Umwickelung sogar noch besonders verwahrt. Nur mit Annahme des Hypäthraltempels können wir zur vollen Würdigung eines Parthenon und eines Jupitertempels von Olympia gelangen, deren harmonische Pracht in jenen weltberühmten Werken der Plastik gipfelte, die Phidias gar nicht geschaffen haben würde und die Niemand hätte völlig geniessen können, wenn sie für einen kellerhaft dämmernden Raum bestimmt worden wären. Wie aber das Hypäthrum hergestellt war, ist bei den dürftigen Erwähnungen desselben durch Vitruv unklar, wahrscheinlich nach Bötticher's Annahme so, dass vom Ausschnitte an Pultdächer nach den Seiten abfielen, wodurch allerdings für das Innere die Schwierigkeit einer schlottartigen Ueberhöhung sich ergibt, welche Blouet's Restauration mit ihren nach aussen und innen abfallenden Satteldächern vermeidet, dafür aber durch die zum Theil nach innen geleitete Traufe wie durch den sich auf diese Weise vergrössernden Dachausschnitt die Schwierigkeit noch vermehrt.

Wenden wir uns nun nach dieser allgemeinen Darlegung des dorischen Tempels zu den erhaltenen Denkmälern im Einzelnen, um die historische Entwicklung dieses Styles an ihren Gruppen wenigstens für gewisse Perioden nachzuweisen. Die ältesten Säulentempel finden sich nicht im Mutterlande, sondern vielmehr in alten Colonien der unteritalischen und sicilischen Küste. Sie unterscheiden sich von späteren Werken bestimmt durch ihre naive Formenfreiheit und Eigenartigkeit wie durch den Mangel einer streng systematischen Durchbildung, gleichsam des canonischen Typus. Die Detailausbildung ist so sorgfältig, als sie der etwas poröse Kalkstein erlaubt. Die Säulen stehen von einander so weit ab, dass die sich daraus ergebende gedrückte Gesammtwirkung auch durch den hohen Stereobat nicht gehoben werden kann; die bedeutenden Abstände der Säulen von den Naoswänden aber zwängen den Naos zu corridorartiger Schmalheit zusammen, welche um so auffälliger erscheint, als das Ganze sehr langgestreckt ist (Fig. 132).

Die Säulen selbst sind niedrig, insgesammt weniger als fünf untere Durchmesser in der Höhe erreichend, stark verjüngt und geschwellt, in ihrem Schaft monolith und in sechzehn oder zwanzig Furchen segmentförmig canellirt. Der Fugeneinschnitt unter dem Capitälstück, d. h. unter dem Hypotrachelion, wird mit Vorliebe bis zu dreifacher Wiederholung vermehrt. Der Säulenhals ist an den sicilischen Tempeln nicht

blos der Ansatz des canellirten Schaftes, sondern bildet oberhalb eine zwar schwache Einkehlung, welche indess die organische Verbindung von Schaft und Echinus empfindlich und schwächend zerreisst. Der letztere ladet zu sehr aus, hat ein zu weiches Profil und die kleinlichen Ringe zu hoch oben sitzend, erscheint daher kraftlos und platt, und vergrössert auch eben seiner Kraftlosigkeit wegen die Auflagerfläche des Gebälks nicht, welches nicht über die obere Schaftperipherie hinausgreift. Die Gebälkeglieder sind ausserordentlich hoch und derb, ebenso die Details bis zu den Tropfen herab. Der Fries ist niedrig; den massiven Triglyphen mit ihren halbkreis- oder lanzettförmigen Schlitzenden entsprechen daher nur kleine Metopen, wesshalb auch über denselben von den breiten den Triglyphen entsprechenden Mutuli zunächst nur je ein halber Raum findet (vgl. Fig. 126). Die Farben sind namentlich in den noch stark orientalisirenden Ornamentmustern bescheiden, gelb, braun und schwarz mit wenig Roth, im ganzen etwas düster.

Die hervorragendsten Denkmäler dieser Gruppe finden sich zu Selinus. Im Jahre 628 vor Christus gegründet scheint seine Akropolis auch bald mit Tempeln geschmückt worden zu sein, wenigstens stammt der nördlichste der Burg (D nach Serradifalco), welcher die weiteste Säulenstellung ($2^2/_3$ Durchmesser Intercolumnium) und das geräumigste Pteroma zeigt, sicher aus der Zeit um 600 v. Chr. (Capitälprofil Fig. 133). Kaum ein halbes Jahrhundert jünger scheint der mittlere Tempel der Akropolis (C nach Serradifalco) zu sein, berühmt durch die hochalterthümlichen Metopenreliefs, wovon unten im Abschnitt über die Plastik gesprochen werden soll. Eine Ecke dieses Tempels ist oben (Fig. 126) abgebildet, das Capitälprofil gibt Fig. 134. Ein drittes Beispiel dieser frühesten Periode, welche Semper bezeichnend die lax-archaische genannt, besitzen wir unter dem Namen Tavola dei Palladini in der elischen Colonie Metapontum, die zwar schon 768 v. Chr. zuerst angelegt, aber erst nach ihrer Zerstörung durch die unteritalischen Eingebornen (ca 600) im Jahre 586 neu gegründet wurde. Aus dem sechsten Jahrhundert v. Chr. stammt daher muthmasslich die kleine Ruine von ebenfalls sehr weit abstehenden Säulen mit ihren übermässig verjüngten Schäften und in überreicher Schwellung ausladenden Capitälen. Ob hieher noch einige Reste von Cadacchio auf Corcyra und von Assos in der kleinasiatischen Landschaft Troas (Capitälprofil Fig. 135) zu rechnen sind, ist zweifelhaft, indem die ersteren grösstentheils spätere Restauration zeigen, die letzteren aber durch ihren keineswegs so hochalterthümlichen Fries kaum zu der Annahme dieser Entstehungsperiode berechtigen.

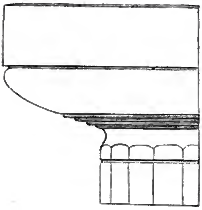


Fig. 133. Vom nördlichen Tempel der Akropolis von Selinus.

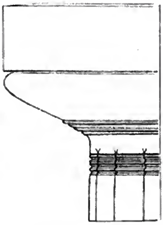


Fig. 134. Vom Mitteltempel der Akropolis von Selinus.

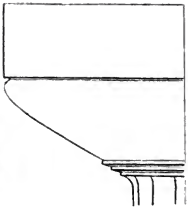


Fig. 135. Von Assos.

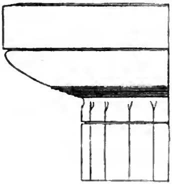


Fig. 136. Vom Mitteltempel auf dem Osthügel von Selinus.

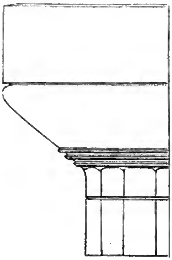


Fig. 137. Vom Zeustempel auf dem Osthügel von Selinus.

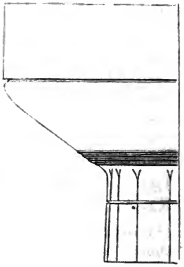


Fig. 138. Vom sog. Heraklestempel von Akragas.

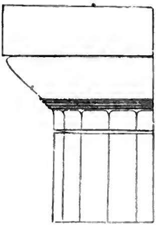


Fig. 139. Vom sog. Theseustempel in Athen.

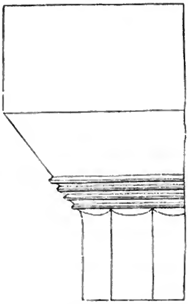


Fig. 140. Von der sog. Porticus des Philippus zu Delos.

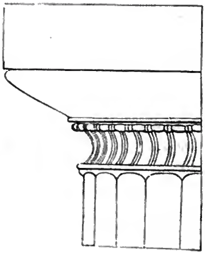


Fig. 141. Vom sog. Demetertempel zu Pastum.

Der nächste Fortschritt bestand darin, die an einzelnen Beispielen um etwas weniges höheren Säulen näher aneinander zu rücken und damit zusammenhängend auch die Triglyphen mehr zu strecken, wodurch bei der im Uebrigen, nemlich im Plan wie im Detail, so ziemlich gleichbleibenden alterthümlichen Gestalt doch mehr Eleganz, auch durch gelegentlich angebrachte ionische Elemente nicht beeinträchtigt, zum Vorschein kam. Zu den Werken dieser »archaischen« Periode gehört der Tempel F auf dem Osthügel von Selinus (Capitälform Fig. 136) mit seinen ionisch canellirten Säulen der Zwischenporticus, auch für die Geschichte der Plastik wichtig durch die Metopenreste mit Darstellungen von Gigantenkämpfen. Ferner der grosse (unvollendete) Zeustempel gleichfalls auf dem Osthügel von Selinus, 110 M. lang und über 50 M. breit, und wahrscheinlich, weil mit Säulen im Innern des Naos ausgestattet, hypäthral (Capitälprofil Fig. 137); dann die sog. Chiesa di Sansone von Metapontum, von welchem kleinen Tempel jedoch sehr wenig erhalten. Hinsichtlich des Artemistempels auf der Hafeninsel von Syrakus (Ortygia) ist die Hiehergehörigkeit zweifelhaft; dagegen bietet einmal das eigentliche Hellas ein dieser Periode zuzuschreibendes Beispiel dar, nemlich in der Tempelruine von Korinth, dessen stucküberzogene Säulen durch geringe Erhaltung leider keine festen Schlüsse ermöglichen, aber namentlich in ihrer Capitälbildung alterthümlich sind, wenn auch nicht in dem Grade, wie man früher angenommen, als man in ihnen das älteste Denkmal dorischen Styles erkennen wollte. Indess zeigen die beiden letztgenannten nebst dem unten noch zu erwähnenden Athenetempel auf der Insel Ortygia die niedrigsten Säulenverhältnisse, indem sich deren unterer Durchmesser zur Höhe verhält wie 1 : 4,27 (Athene) : 4,29 (Artemis) : 4,32 (Korinth).

Mit dem Zeustempel von Selinus war der Anfang einer Reihe von Kolossalwerken gemacht worden, in welchen das nun genügend geschulte architektonische Vermögen sich auch quantitativ geltend machen wollte. Der hexastyle (in der Fronte sechssäulige) Tempel erhebt sich zuweilen zum oktastylen (achtsäuligen), welcher zwar grössere Cellenräumlichkeit ermöglichte, diese jedoch, obwohl Pronaos und Opisthodom sich jetzt in einer Säulenstellung »in antis« öffneten, noch immer nicht auf das höchste Maass brachte, indem man sich noch nicht entschloss, die Pteromabreite zu schmälern. Die Säulen werden kürzer und stämmiger, verjüngen sich und schwellen weniger und werden dichter aneinander gerückt. Die Sonderbehandlung des Säulenhalses durch Einkehlung wurde weggelassen und der Echinus strammer ausladend und steiler gebildet. Charakteristisch für diese Entwicklungsstufe sind

namentlich die bis zur Schwächlichkeit schlanken Triglyphen, im Uebrigen ist das Gebälk noch schwer und lastend. Die Anwendung des Marmors kömmt zugleich immer mehr zum Durchbruch und verdrängt die Detailausführung in Stuck, jedoch keineswegs die Bemalung, welche aber in den Ornamenten, statt der früheren düstern Farben, bereits die heiteren, blau, roth und gelb, wählt.

Das imposanteste, weil erhaltenste Beispiel dieser Kolossalwerke aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts v. Chr. ist der herrliche Poseidontempel von Pästum mit doppelgeschossigen Säulenreihen im Innern und demnach wahrscheinlich hypäthral, ohne darum blosser Festtempel zu sein, wie der vor demselben befindliche Altar lehrt. Die Triglyphen sind noch nicht von den Naoswänden verschwunden, obgleich die Construction sonst keine Ursprünglichkeit, sondern bereits ihre volle Steindurchbildung zeigt (Fig. 142). Aehnlicher Art ist der grosse sog. Heraklestempel von Akragas (Capitälprofil Fig. 138), dem sich der nicht sehr viel jüngere Junotempel daselbst anschliesst, der jedoch von minder gewaltigen Dimensionen ist. Dafür

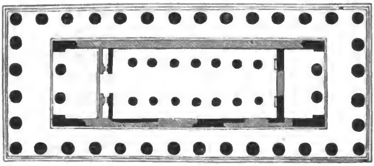


Fig. 142. Grundriss des Poseidontempels zu Pästum.

wurden in dem Zeustempel derselben Stadt die grössten Dimensionen angestrebt, welche die griechische Cultarchitektur überhaupt gewagt hat, und zwar grösser als sie der Säulenbau und das Material zu gestatten schienen, wesshalb das Werk überhaupt einen monströsen Eindruck machen musste. Der Tempel war heptastyl, d. h. in der Fronte siebensäulig, wonach der normale Eingang in der Mitte unmöglich war; unterschied sich aber noch mehr dadurch von andern hellenischen Tempeln, dass der Naos nicht von einer freien Säulenstellung umzogen, sondern diese nur in Halbsäulenform aus einer ringsumgeführten Ummauerung angedeutet ward. Ob dieser eigenthümliche Pseudoperipteros lediglich dem in unzureichenden Blöcken brechenden Material seine abnorme Entstehung verdankt, oder ob auch noch andere Gründe zu dieser Missgestalt und Negation des Säulenbaues, wie wir sie im römischen Raumbau besser begründet wieder finden werden, hinzutraten, wird schwer zu entscheiden sein. Jedenfalls war dadurch eine wesentliche Umgestaltung der ganzen Anlage bedingt, wie der beifolgende Plan

Fig. 143 lehrt. Es ist nur sehr wenig über dem Boden erhalten, was das Denkmal wohl zum Gegenstand bleibender Controverse machen wird. Denn ob die Eingänge thürartig in die Wände neben den Ecksäulen gebrochen oder ob, wie in der beifolgenden Restauration versucht

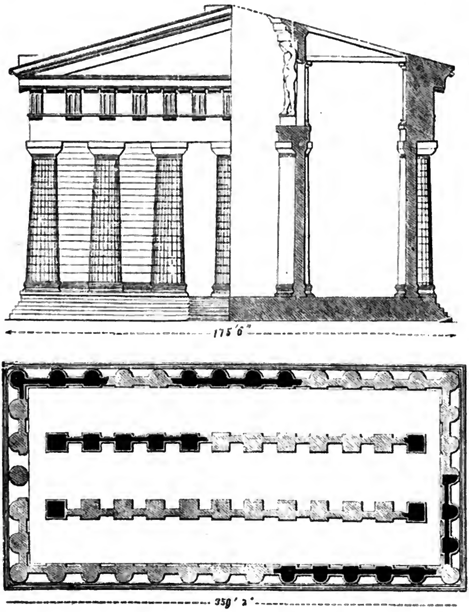


Fig. 143. Plan, Ansicht und Durchschnitt des Tempels des olympischen Zeus zu Akragas.

ist, die Mittelsäule freistand, was allerdings nur an der Westseite möglich ist, da sich an der sonst üblichen Fronteseite (Ost) die mittlere Halbsäule noch theilweise erhalten hat, muss dahingestellt bleiben, jedenfalls sind Fenster in allen Intercolumnien, wie sie gewöhnlich angenommen werden, unwahrscheinlich und auch unnöthig, da die Cella

etwa in der durch den beigefügten Restaurationsversuch angedeuteten Weise wohl hypäthral war und ihr Licht neben den Telamonen, welche nach den Resten wahrscheinlich oben ihre Stelle hatten, auch den hier als Nebenschiffe erscheinenden Pteromata mittheilen konnten.

Von den sicilischen Monumenten ist für diese Kolossalperiode noch der Athenetempel auf der Insel Ortygia zu erwähnen, über dessen in eine Kirche verbaute Reste jedoch nichts ganz Verlässiges bekannt zu sein scheint. Wichtiger sind die beiden athenischen Kolossalbauten der

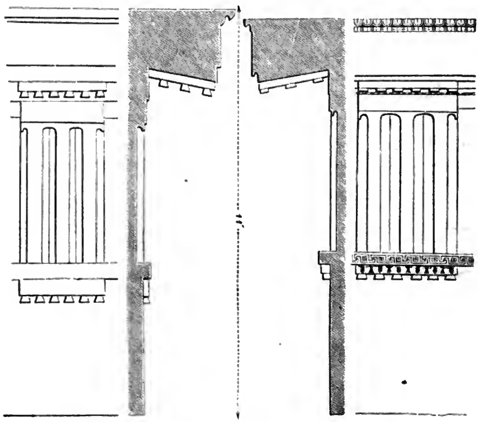


Fig. 144. Vergleichende Darstellung vom Gebälk des älteren und jüngeren Parthenon.

zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, der ältere Parthenon auf der Akropolis und der Tempel des olympischen Zeus, von welchen freilich der erstere kaum ein halbes Jahrhundert stand, und der letztere damals nicht weit über das Krepidoma hinaus gedieh. Wie übermässig schlank aber die Triglyphen und wie derb dazu die Leistenglieder des älteren Parthenon waren, zeigt die in beifolgender Abbildung (Fig. 144) gegebene Zusammenstellung eines Fragmentes desselben mit einem entsprechenden Stücke des noch erhaltenen neueren Parthenon.

Mit diesen Werken war die höchste Vollendung des Styls ziemlich

vorbereitet. Es bedurfte nur noch der entsprechenden Streckung der zu stämmigen Säulen, einer weitern Reduction der Gebälkhöhe, der Verstärkung des Reliefs der Zierglieder wie überhaupt einer einheitlicheren Herstellung der letzteren, und es war der Höhepunkt gewonnen. Die Monumente, welche um die Zeit der Perserkriege und kurz darauf entstanden, wie von den sicilischen der unvollendete Tempel von Egesta, der sog. Concordientempel von Akragas und die beiden südlichsten Tempel auf der Akropolis wie G und E auf dem Osthügel von Selinus und von den eigentlich griechischen namentlich der durch seine Giebelbildwerke berühmte Athenetempel von Aegina und der, wie Urlichs wahrscheinlich gemacht hat, bald nach diesem erbaute Festtempel des Zeus zu Olympia, leiteten diesem Ziele noch wesentlich näher, indem die Säulen bedeutend höher und in ihrer Verjüngung musterhaft, in ihren Capitälen aber noch zu schwer und weitausladend erschienen. Fand sich aber am Tempel zu Aegina der Triglyphenfries an der Cella nicht mehr, so ist seltsamer Weise die Tropfenregula daselbst noch beibehalten, gleichsam als risse man sich nur

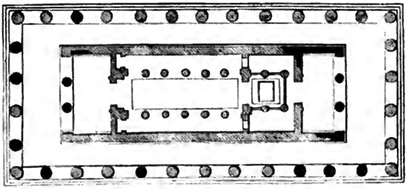


Fig. 145. Plan des Zeustempels zu Olympia.

schwer, allmälig und stückweise von der alten Tradition los. Wie selten vorher (Delphi), tritt an dem Zeustempel von Olympia ein Architektenname auf: Libon von Elis, dem Paeonios aus Mende und Alkamenes aus Lemnos für die plastische Auszierung der Metopen und Giebelfelder zur Seite stehen. Der charakteristischen Architekturfragmente sind leider wenige und selbst diese haben noch keine erschöpfende Publication gefunden, wie überhaupt Olympia einer gründlicheren Specialuntersuchung erst entgegensieht; die Capitäle aber scheinen in ihrer zu weiten Ausladung noch zu archaisiren (Fig. 145).

Die höchste Vollendung war indess, während die Peloponnes noch an alterthümlichen Formen haften blieb, Athen vorbehalten und fiel in die glänzende Zeit auch des politischen Aufschwunges, dessen sich

Athen wie kaum irgend eine andere Stadt der Welt bei so kleinem Territorium nach den Perserkriegen erfreute. Die wohlverdiente Oberherrlichkeit über das ganze übrige Griechenland, die den Orientalen von ganz Vorderasien und selbst von Aegypten imponirende Machtstellung zur See, wie endlich die reichliche Gelegenheit bei Wiederherstellung der von den Persern vor der Schlacht bei Salamis verbrannten Stadt Athen und ihrer Heiligthümer veranlassten eine monumentale Wiedergeburt der herrlichen Stadt, die nicht blos damals, soweit die griechische Sprache reichte, d. h. bis in die Colonien an den entlegensten Küsten, sondern selbst bis in die Gegenwart herab für den classischen Baustyl mustergiltig geworden ist und auch in Zukunft bleiben wird. In Attika, das zwar vorwiegend ionisch, jedoch mit dorischen Elementen reichlich genug versetzt war, um die Style beider Stämme gleichmässig cultiviren zu können, hatte überhaupt die künstlerische Ausbildung die höchste Blüthe gewonnen; Athen stellte damals die genialsten Künstler und gebot zugleich durch die Kriegssteuer des ganzen griechischen Ostens über unbegrenzte Mittel; rechnet man dazu das vortreffliche Marmormaterial, welches fast vor den Thoren der Stadt bricht, so sieht man alle Bedingungen vereinigt, welche Athen auch in monumentaler Beziehung damals zur ersten Stadt Griechenlands und der civilisirten Welt befähigten.

Die Kenntniss des Ionischen duldete jene Schwerfälligkeit nicht mehr, welche selbst an den gleichzeitigen peloponnesischen Monumenten noch entgegentritt. War die Säulenhöhe des Aeginatempels bereits auf 5,30 untere Durchmesser gestiegen, so zeigen die athenischen Denkmäler die Säulen noch schlanker, nemlich der sog. Theseustempel zu 5,62, der Parthenon zu 5,47 Durchmesser Höhe. Verjüngung und Schwellung wurden sehr mässig; letztere erreicht unter der Mitte ihren Höhepunkt. Die Canelluren sind keine Kreissegmente mehr, sondern zeigen ein ganz selbständiges ellipsenartiges Profil, das sich aus Kreissegmenten von verschiedenen Radien zusammensetzt. Der Echinus wird steiler, im Aufsteigen weniger gekrümmt und dafür oben um so entschiedener und rascher abgerundet und eingezogen. Die Triglyphen, gleichsam zu früherer Bildung zurückkehrend, werden wieder breiter, als sie in der letzten Periode gewesen waren. Die kleineren Glieder verringern sich an Höhe, erhalten aber dafür eine kräftigere Ausladung. Die Farben am Gebälke werden noch intensiver, Blau und Roth herrschen vor, hell aufgetragen als Grund der Ornamentstreifen, auch Grün wird angewandt und selbst Gold an Säumen und an den sog. Tropfen. Im Innern an den sehr hoch gehobenen Lacunarien des Pteromas, wie

an den Antencapitälen treten die in der vorigen Periode wieder abgestreiften ionischen Elemente mit zunehmender Entschiedenheit auf.

Die glänzendsten Beispiele dieser Periode bieten der sog. Theseus-richtiger Heraklestempel und der Parthenon auf der Akropolis nebst den fast gleichzeitig gebauten Propyläen der Akropolis dar. Der erstere (vgl. Fig. 128), eigentlich als der Vorläufer der Vollendung zu betrachten, verräth noch einige archaische Spuren, etwas zu schlanke Triglyphen, zu starke kleinere Glieder, namentlich Tropfenregulen, etwas schwere Blattwellen. Im Innern sind die ionischen Elemente stark vertreten: ausser den Lacunarien und Antencapitälen zieht sich statt des dorischen Gebälks an den Cellawänden des Pteromas ein ionischer Zophoros mit Herzblattleisten und Astragal unten wie oben hin. Die ornamentale Malerei aber wuchert selbst über das Capitäl (Fig. 139) herab, das ein ionisirendes Blattmuster trug und bemächtigte sich auch aller Wände, während die Innenseiten der Cella sich für Gemälde zugerichtet erwiesen. Die frühzeitige Umwandlung des Tempels in eine Kirche hat auch denselben in seltener Vollständigkeit erhalten.

Der Parthenon übertrifft den Theseustempel an künstlerischer Vollendung noch weit und ist der Intendanz eines Phidias ebenso würdig, wie der plastischen Ausschmückung durch seine Hand und aus seinem Atelier (wovon in dem Abschnitte über griechische Plastik). Sein Architekt Iktinos aber durfte sein Werk als so hoch über allen gleichzeitigen stehend und für so mustergiltig halten, dass er eine besondere Schrift darüber publicirte, welche von Vitruv zwar erwähnt, aber nicht im Zusammenhang benutzt worden ist. Die Dimensionen dieses oktastylen athenischen Festtempels waren sehr bedeutend, an der oberen Krepidomakante 30:68 M. betragend und auf dem erhabenen Standort, dem steilen Felsen der Akropolis, durch eine entsprechende Höhe auch in die Ferne imposant wirkend. Die trotz des räumigen Areals möglichst knappe Anordnung des Planes zeigt die Säulenabstände namentlich an den Fronten bei einem Intercolumnium von wenig über einen Durchmesser, wie auch in dem nicht völlig $1\frac{1}{2}$ Durchmesser breiten Pteroma aufs Aeusserste reducirt. Ebenso hatten Pronaos und Opisthodomvorraum, welche die Antenbildung verschmäht und dafür eine prostyle durch Vergitterung abgeschlossene Säulenfronte angenommen hatten, nur den vierten Theil ihrer Breite zur Tiefe. Das so übrigbleibende namhafte Innere aber war in zwei ungleiche hypäthrale Theile geschieden, in die eigentliche Cella und in das als Schatzkammer dienende Opisthodomgemach, von welchen der erstere bedeutend grössere Raum durch zwei gedoppelte Säulenreihen in drei Schiffe gegliedert

ward und in einer besondern Nische das berühmte an 12 M. hohe Goldelfenbeinbild des Phidias und vor demselben eine Erhöhung für den panathenäischen Chor enthielt, während der letztere von vier Säulen gestützt und ungefähr quadratisch war. Das Nähere zeigt der beigefügte Plan (Fig. 146), welcher den sorgfältigen Untersuchungen Bötticher's zu verdanken ist.

Nicht minder vollendet im Ganzen wie im Detail waren endlich die Propyläen von Athen, durch welche der Architekt Mnesikles sich einen unsterblichen Namen erworben. Ein Jahr vor der Vollendung des Parthenon (438) begonnen und in einem Lustrum beendigt zeigt er unter den erhaltenen Werken zum erstenmal nicht blos Benützung von ionischen Elementen, sondern eine ungefähr gleichheitliche Verbindung von

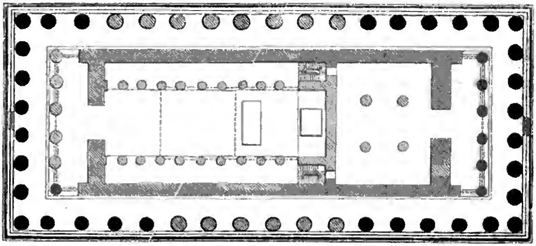


Fig. 146. Grundriss des Parthenon.

dorischem und ionischem Styl, indem das Aeussere ganz dorisch, das Innere ganz ionisch durchgeführt ist. Sechs ionische Säulen trugen die vielbewunderte und in der That weitspannende Felderdecke des Inneren, während das Aeussere beiderseits sich als ein dorischer Prostylos darbot (Fig. 110 und 147). Die Sorgfalt der Herstellung war unübertrefflich, ebenso die Feinheit aller Verhältnisse und Formen. Wie jedoch nur auf attischem Boden eine solche Vollendung möglich war, zeigt der nur um wenige Jahre jüngere und angeblich von dem Architekten des Parthenon selbst erbaute Tempel von Bassae oder Phigalia in Arkadien, dem Apollo Epikurios zum Dank für die Abwehr der Pest geweiht. Zu gestreckt (6:15 Säulen) bietet dieser eine merkwürdige Mischung von archaisirenden Formen und übertriebenen Neuerungen. Neben den alterthümlichen Halskerben wird der Echinus noch steiler wie am Parthenon, und im Gebälk beginnen bereits ionische sculpirte

Ornamente auch aussen aufzutreten. Dagegen hört die Neigung der Säulen nach innen auf, ebenso die Curvatur der Horizontalen, als ob

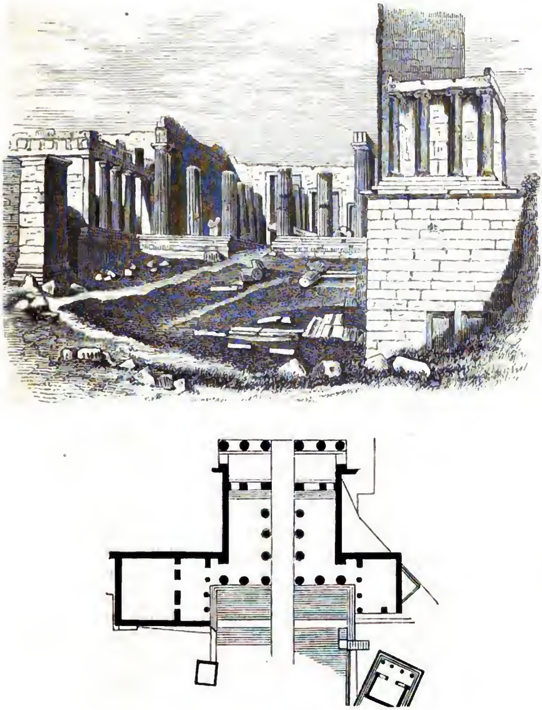


Fig. 147. Ansicht und Grundriss der Propylaen zu Athen.

der Architekt es nicht für der Mühe werth gehalten hätte, den uncultivirten Arkadern gegenüber diess Raffinement zu verschwenden. Innen

aber sind (Fig. 148) gleichsam verkröpfte Dreiviertelsäulen an den Längswänden gereiht, welche so ursprüngliche Formen zeigen (vgl. Fig. 152), dass es schwer zu erklären ist, wie attische Architekten, welche die Innensäulen der Propyläen und wenigstens den Beginn des Erechtheions in Athen kennen mussten, dazu die Zeichnung geliefert haben konnten. Merkwürdig ist das Innere auch durch ein hochalterthümliches korinthisches Capitäl, über dessen Stelle die Annahmen verschieden sind, welches aber seiner Gestalt nach unten noch nähere Erörterung finden wird.

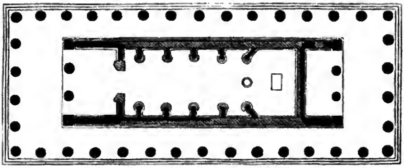


Fig. 148. Plan des Apollotempels von Bassae.

Dieselben leisen Spuren der beginnenden Ausartung zeigen auch die übrigen attischen Reste dieser Zeit, wie das angeblich ebenfalls von Iktinos gebaute Telesterion (Mysterienversammlungshaus) zu Eleusis (Fig. 149), ein quadratisches Hypostyl mit zwölfsäuliger, ohne Zweifel giebelloser Vorhalle, die Tempel und Propyläen von Eleusis, von Sunion u. dergl. Luxus und Prachtliebe, denen die ernste einfache dem Ionismus sich nicht beugende Majestät des dorischen Styls nicht mehr entsprechen konnte, begannen sich mit Vorliebe dem ionischen Styl zuzuwenden, welcher nicht blos in den Propyläen für das Innere schon verwendet worden war, sondern auch früher in kleineren Tempeln, damals aber sogar im Hauptheiligthum der Nation, dem sog. Erechtheion ganz selbständig und in wahrhaft blendendem Glanze aufgetreten war. Das Dorische musste sich daher auf Portiken und Peristyl und bei doppelgeschossigen Anlagen der Art auf das Erdgeschoss zurückziehen, wo man ihm der grösseren Tragfähigkeit wie der minder kostspieligen Herstellung wegen den Vorzug gab. Der letztere Umstand führte auch Vereinfachungen mit sich, welche allerdings in ihren trockenen, lediglich geometrischen Formen den ästhetischen Werth vollends tilgten, wie ein von einer Porticus des Philippus stammendes Beispiel zu Delos (Fig. 140) zeigt, dessen Echinus in einer geradlinigen schrägen Ausladung

besteht, mit welcher Armseligkeit der alternde Styl wieder zu seinem Uranfang und gleichsam Kinderlallen zurückgekehrt erscheint, wie er auch in den Colonien selbst noch in römischer Zeit gerade provinzielle Unförmlichkeit wieder aufsucht (Fig. 141).

Dem Dorismus war frühzeitig eine andere Bauart zur Seite getreten, welche jener, als das männliche und ächte Kind des eigentlichen Griechenland, freilich nicht für ganz ebenbürtig sondern so zu sagen wie eine Stiefschwester betrachten musste, nemlich der ionische Styl. Fanden wir den ersteren in seinem Gebälk, in der Bekrönung seiner Säulen, wie in seiner Planbildung als autochthon und als rein griechisches Gebilde, so erweisen sich von diesem bei unverkennbarer Entlehnung vieler Plan- und Einzeleigenthümlichkeiten vom Dorismus gerade die

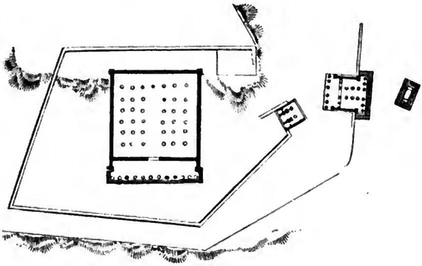


Fig. 149. Der Temenos von Eleusis.

charakteristischen Details als importirt. Es soll damit nicht gesagt werden, dass der ganze Styl als solcher unhellenisch wäre, im Gegentheile, das Ganze wie das Einzelne hat vollkommen griechisches Gepräge, indem von den Griechen nichts ohne Weiteres herüber genommen, sondern Alles erst in ihrem Geiste und zwar ebenso im Grossen wie im Kleinen durchgebildet ward, aber die zu Grunde liegenden Elemente, soweit sie nicht identisch mit dem Dorischen und von Westen her entlehnt sind, stammen von einem früher cultivirten Nachbarlande, nemlich vom Stromland des Euphrat und Tigris.

Die ionische Säule zeigt diese Verwandtschaft wenigstens in ihren zwei charakteristischesten Merkmalen, in Base und Capitäl. Die erstere besteht in der Hauptsache aus einem Wulst (Torus), welcher auf einer eingekehlten Unterlage ruht. Der Torus fand sich auch an ninivitischen

Säulen, soweit wir sie aus Reliefdarstellungen und aus einem isolirten Beispiele kennen und verpflanzte sich von da nach Persien, wo er in der Mitte des siebenten Jahrhunderts v. Chr. sogar schon in derselben horizontalen Canellirung auftritt (vgl. Fig. 73), wie wir sie an den älteren ionischen Beispielen finden. Neu und hellenisch ist dabei die eingekehlte Profilirung der untergelegten Platte, deren paralysirendes Gegengewicht gegen die plumpe Schwere des unvermittelten Aufliegens des Torus auf dem Boden oder auf einer rechtwinkligen Platte der feinerfühlige Grieche sofort erkannte, und welche er dadurch mit dem canellirten Torus noch harmonischer zu machen wusste, dass er sie ebenfalls horizontal furchte oder in zwei Hohlkehlen mit Rundstäben auf den breiten Stegen gliederte. Ob die im Vergleich mit dem dorischen Säulenstamm weit grössere Schlankheit der Schäfte auf eine orientalische Wurzel zurückgeht, muss dahingestellt bleiben, jedenfalls entsprach sie dem leichtern ionischen Gebälk und Deckenwerk ebensosehr, wie die stämmigere dorische Säule dem schweren dorischen, und dass ursprünglich die Kraft der Stützen sich nach der Last der Decke richtete und nicht umgekehrt die Decke nach der Tragkraft der Stützen, darf als einer der Grundsätze aller baulichen Thätigkeit betrachtet werden. Im Zusammenhalte mit diesem Motive ist die landläufige Begründung der Schlankheit der ionischen Säulen sicher untergeordnet, wonach sie in dem Streben nach grösserer Eleganz und Zierlichkeit dem Charakter des ionischen Volksstammes entsprechend ihre Erklärung findet. Während ferner der Schaft Verjüngung und Schwellung mit dem dorischen Säulenstamme gemein hat, unterscheidet er sich wieder durch die Canellur, welche an assyrischen Säulen gar nicht nachgewiesen, an persischen aber eher mit der dorischen verglichen werden kann, mithin in ihrem eigenthümlichen Profil wieder rein hellenisch ist. Der Meissel wurde überhaupt im ionischen Styl an allen Zierden in dem Grade energischer gehandhabt, als die Farbe im Ornamente zurücktrat, und so machte sich das plastische Element in harmonischer Weise auch am Schafte mehr geltend. Die flachen Canelluren wurden bis zu annähernd halbkreisförmigem Profil vertieft, was auch die Aenderung der Stege zur Folge hatte. Denn hätte man wie am dorischen Schaft die Enden der Curven unmittelbar aneinander stossend herstellen wollen, so wäre die fast halbkreisförmige Eintiefung nur auf einer ebenen Fläche, wenn auch mit grosser Schwierigkeit wegen der scharfschneidigen Stegkanten, möglich gewesen, an einem convex gebogenen Körper, wie der Schaftcylinder, aber wären halbkreisförmige Canelluren hart nebeneinander geradezu unausführbar, indem die Bogen sich schneiden würden. Die scharfe Stegkante

musste daher aufgegeben und ein breiter Steg, der die Cylinderform des Schaftes darstellte, an deren Stelle gesetzt werden. In Bezug auf Wechsel von Licht und Schatten und auf Belebtheit des Schaftkörpers wurde damit wesentlich gewonnen, dafür aber der ursprüngliche Entstehungsgedanke der Canellur aus dem polygonen Pfeiler ganz aufgeopfert, indem jetzt durch die Stege die Cylinderform als ursprünglich ausgesprochen war. Sehr erschwert ward endlich die Herstellung des Schaftes durch An- und Ablauf, nemlich durch die hohlkehlenartigen Ausladungen am Anfang und Ende des Schaftes, welche aus der Verbindung von plättchenartigen Zwischengliedern mit dem Schaftkörper entstanden und allerdings dem Rhythmus des Säulenprofils sehr förderlich waren, indem nun vom Boden auf Hohlkehle, Rundstab und wieder Hohlkehle folgte und dem Rundstabprofil des unteren Capitälgliedes ebenfalls eine Hohlkehle vorausging. Die Canelluren aber fanden ihrem Profil sehr entsprechend unten und oben vor der Ausladung des An- und Ablaufs einen halbkreisförmigen Abschluss.

Das Capitäl endlich bestand zunächst aus dem von der dorischen Säule entlehnten Echinus, an welchem jedoch das dort manchmal aufgemalte Blattornament des sog. lesbischen Kyma bereits sculpirt auftritt und eine Perlenschnur (Astragal) an der Stelle der Anuli (Ringe) am Echinusansatze erscheint. Dieses Capitälglied wird von einem zweiten grösstentheils überwuchert, welches dem ganzen Styl sein auffälligstes Charakteristicum liefert, nemlich von dem Spiralenpolster. Seit dieser an assyrischen Reliefs als Capitäl gefunden ward, sind alle alten Erklärungen, wie die Vitruv's, nach welcher sie die Locken der in ihrer weiblichen Schlankheit, reichen Gewanddrapirung (Canelluren) und Beschuhung (Base) als Frau gedachten ionischen Säule, oder die aus dem Motive von spiralischen Muscheln oder von Widderhörnern, welche ursprünglich als Tempelschmuck gedient haben sollten, ja selbst die von einem elastischen Polster, welcher durch die daraufgesetzte Last beiderseits herausquellen, durch eine gewisse innewohnende Kraft aber seine Enden wieder spiralisch aufrollen sollte, gefallen, und wir müssen in dem Volutenglied das vom Osten her importirte Capitäl erkennen, das freilich in barbarischen Händen sich nicht vom blossen Ornament, das ebenso senkrecht an Mobilienbeinen (vgl. Fig. 75) oder an persischen Säulen (vgl. Fig. 74) angewandt werden konnte, zum bedeutungsvollen und sein Wesen erfüllenden Architekturgliede gestaltet hatte. Denn dadurch, dass man in Assyrien das Volutenglied verdoppelte, leistete es noch keineswegs seinen Dienst als ausladende Vermittlung zwischen verticaler Stütze und horizontaler Last. Der Grieche erkannte, dass ein

solches Ausladungsglied unentbehrlich sei und legte daher den Echinus unter, während das Spiralenglied den Uebergang von dem kreisförmigen Säulenende zum Oblongum des Gebälks ebensosehr vertreten konnte, wie die kräftige Platte des dorischen Capitäls, welche desshalb auch an der ionischen Säule zu einem dünnen Plättchen mit Kymaprofil und sculpirtem Herzblattornament zusammenschrumpfte. Das Volutenglied besteht in hellenischer Ausbildung aus einem elegant geschwungenen Polster, der länger als tief gedacht seine beiden Enden in stramme Rollen einzieht, welche in der Mitte (oder mehrfach) durch bandartige Umschnürungen zusammengehalten scheinen und so an der Fronte wie dem Innern zu ihr Profil, die Spiralen, nach den beiden andern Seiten aber jenen Rollenwulst zeigen (Fig. 150). Aus dieser zweiseitigen Gestalt ergab sich aber für den Peripteros eine Schwierigkeit, welche ebenso wie die an den Ecken ähnliche Verlegenheiten bereitende Triglyphen- und Metopeneintheilung des dorischen Tempels beweist, dass auch dieser Styl nicht für den Peripteros und an demselben, sondern am Antentempel erfunden wurde. Denn da man naturgemäss die schmuckere, die Spiralen zeigende Seite nach aussen kehren wollte, hatte man an den Langseiten nur die Wahl entweder hier durchgängig darauf zu verzichten und sich mit der Polsteransicht zu begnügen oder dem Eckcapitäl eine Zwittergestalt aufzuzwängen, welche die Spiralenseite wie die Rollenseite an zwei anstossenden statt an den correspondirenden Seiten zeigte. Dadurch verlor das Eckcapitäl nicht blos seinen Sinn wie seine Harmonie mit den übrigen, sondern auch seine Wohlgestalt an und für sich, indem sie der gestellten Anforderung nicht ohne einen empfindlichen Mangel genügen konnte, weil die zwei an der Ecke aneinandergränzenden Spiralen sich gegenseitig schneiden mussten und so in voller Ausführung unmöglich wurden. Es gab daher keinen anderen Ausweg, als die beiden Spiralen an der Ecke in diagonaler Linie nach auswärts zu drehen, was allerdings die Missgestalt des Capitäls vollendete und auch von keiner Seite völlig unbemerkt bleiben konnte. Als eine schwache Stelle des ionischen Capitäls ergaben sich auch die Spiralwinkel über dem Echinus, welche man in einer etwas leichtfertigen Art durch eingesetzte Blumenranken buchstäblich zu verblümen suchte; von unten war indess, weil der kreisförmige Echinus namhaft über die Volutenfronte vortrat, davon wenig zu gewahren.

Auf den verkümmerten Abakus, von welchem bereits die Rede war, legte sich dann das Gebälk, an dem wieder zwei Dinge mit Bestimmtheit hervortreten, erstlich die Reminiscenz an das Holzgebälk und zweitens die orientalische Herkunft gewisser Motive. Das Epistyl

(Architrav) zunächst, im Dorismus aus einem gewaltigen Balken bestehend, erscheint hier in dreifacher Abstufung, die sich leicht aus dem

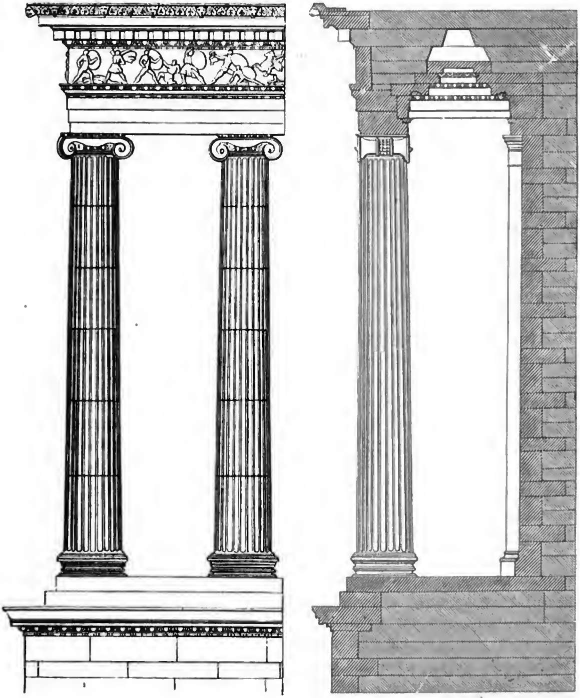


Fig. 150. Vom Peripteros am Mausoleum von Halikarnass.

Vorbild von zusammengekoppelten schwächeren Balken erklärt, wie sie auch das etrurische Holzgebälk nach Vitruv verwendet zeigt, im Orient schon durch das schwächere Material (vorzugsweise Palmen) bedingt.

Dass dabei das Vorkragen der nächsten Balkenlagen über die unteren schon im Oriente üblich war, zeigen wenigstens die persischen Reste, wie der Dariuspalast (Fig. 78) und die Felsenfaçade des Dariusgrabes (Fig. 77). Der Abschluss des Epistyls wird wieder, wie der jedes Gliedes, soweit noch ein weiteres darauf gelegt ist, in rein hellenischer Weise durch ein lesbisches Kyma mit daruntergesetztem Astragal gebildet, welches letztere manchmal auch jeden Abstufungswinkel des Epistyls schmückt.

Der darauf folgende Fries (Zophoros, Bildträger) ist abermals ganz griechische Einschiebung; denn die orientalischen Gebälkformen sind stets zweitheilig und können nur so sein, weil sie nur zwei Bauglieder zu repräsentiren haben, nemlich die Säulenverbindung durch den Architrav und die mit der Decke zusammenfallende Horizontalbedachung. In Hellas, wo das Giebeldach von der Horizontaldecke sich trennte, und dadurch am Säulenhaus drei Deckungs- und Dachglieder entstanden, musste sich diese Dreitheiligkeit auch im Gebälke aussprechen. In welch' sinnvoller Weise diess im dorischen Styl geschah, dessen Gebälk wir als den monumental und decorativ versteinerten Ausdruck der constructiven Balkenlagen erklärten, haben wir oben gesehen; wir finden aber die dort consequente naive Art hier nicht wieder. Denn das zweite Glied sollte der Horizontaldecke entsprechen, deren Symbol (Zahnschnitt) jedoch in rein spielender Weise höher hinaufgerückt erscheint. Der Fries nemlich wird hier, wohl mit veranlasst durch den Schmuck der dorischen Metopen, als reines Zierglied behandelt und zwar in fortlaufender Reliefbildung, weil die Zwischenräume zwischen den kleinen Deckenhölzern, deren Enden der Stärke der Architravhölzer analog neben den durch die Triglyphen repräsentirten verschwindend sind, der Bildnerei keinen Raum boten.

Die Köpfe der stangenartig schwachen aber darum auch dicht gereihten horizontalen Deckbalken werden also von dem sog. Zahnschnitt repräsentirt, welcher auch an den persischen Monumenten (vergl. die oben angezogenen Abbildungen), aber hier noch an richtiger Stelle erscheint, dort wie auch an den altlykischen Denkmälern noch etwas kräftiger ist und sonach wohl der mesopotamischen Tradition noch näher steht. Im ionischen Styl tritt er seiner Lage und Verkümmerung nach schon als reines Ornament auf, wie auch das daraufgelegte Kranzgesimse im Vergleiche mit dem dorischen schwächlich und ohne Beziehung auf die Sparrenlage ist, auf welche übrigens auch das orientalische Vorbild nicht hinweisen konnte. Die gewellte und mit Palmetten geschmückte Sima mit den Löwenköpfen als Wasserspeiern ist der

dorischen ähnlich; der Schmuck der Löwenköpfe wie der Anthemien stammt aber wahrscheinlich für beide Style aus Asien.

Die Decke des Pteroma sitzt bedeutend niedriger, wie am dorischen Tempel, indem die Deckbalken schon in den Architrav eingreifen und demnach ebensoweit unter ihrem äusseren Gebälksymbol, dem Zahnschnitt, stehen, wie sie an dorischen Peripteren über dasselbe, die Triglyphen gehoben, sind. Die Deckbalken entsprechen naturgemäss den Säulen und tragen die prachtvollen Kalymmatien, welche nicht in kleinen, vorzugsweise auf Farbenschmuck berechneten Lacunarien, wie am dorischen Pteroma (vgl. Fig. 130), sondern in grossem sich vielfach in stetig verjüngten Quadraten abstufenden Rahmenwerk, dessen Abstufungen wieder überall durch reich sculpirte und bemalte Kymatien vermittelt sind, bestehen (Fig. 151). Die Cella selbst mochte sich wenig von der dorischen unterschieden haben; in Bezug auf die Thüre aber bemerkt Vitruv, dass die ionische durch Parotides (Ohren) ausgezeichnet war, jene spiralischen Kragsteine, welche bis auf unsere Tage eine so beliebte und schmuckvolle Unterstützung des Sturzblockes an Thür- und Fenstergewandungen geblieben sind.

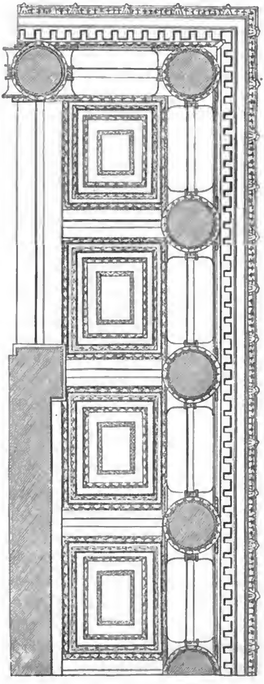


Fig. 151. Restaurirte Ansicht der Decke vom Peripteros des Mausoleum von Halikarnass.

Wenn wir nun zur Entwicklungsgeschichte des beschriebenen Schemas übergehen, so steht uns leider nicht der in Perioden zu gliedernde anschauliche Reichthum von Monumenten zu Gebote, wie bei

Behandlung der Geschichte des Dorismus, und anderseits wohnt auch dem ionischen Style nicht die gleiche Entwicklungsfähigkeit inne. Doch fehlt es auch trotz der noch immer unvollkommenen Untersuchung der kleinasiatischen Westküste auch hiefür nicht ganz an Material. Wir haben schon im Süden Kleinasiens, in Lykien, Spuren einer frühen Bildung ionischer Formen gefunden und diese protoionisch und als archaische Bildungen, welche den asiatischen Elementen näher zu stehen scheinen, wie die älteren Tempelreste der Westküste, bezeichnet. Den Capitälen jener lykischen Felsengräber (vgl. Fig. 106) ist namentlich das Fehlen des Echinus charakteristisch, durch dessen so wesentliche Einfügung erst das ionische Capitäl sich vollendete. Auch hat die Polsterbildung zwischen den Spiralen noch keine systematische Durchbildung gefunden, und erscheint bald völlig geradlinig, bald ungehörig gesenkt. Ueber die Schwierigkeit einer Uebergangsvermittlung vom Schaftende zum Voluntengliede hilft man sich mit deckender Einfügung einer Palmette oder eines andern Ornamentes hinweg. Das einzige Beispiel von verwandter alterthümlicher Bildung im eigentlichen Griechenland bietet das Innere des schon bei den dorischen Monumenten besprochenen Apollotempels von Bassae in Arkadien dar, welches jedoch schon der Entstehungszeit nach nicht archaisch, sondern nur archaistisch (bewusst und affectirt alterthümlich) sein kann. Wir finden nemlich hier (Fig. 152) an den Dreiviertelsäulen des Celleninnern eine stark ausladende Base, deren mächtiger Hohlkehle der verschrumpfte Torus nur schlecht entspricht. Das untere Schaftstück selbst bildet eine über den blossen Anlauf weit hinausgehende und eine zweite grosse Hohlkehle darstellende Einziehung, welcher am oberen Schaftende kein genügender Ablauf gegenübersteht. Die etwas zu flachen Canelluren setzen sich bis an die äussersten Schaftenden fort und

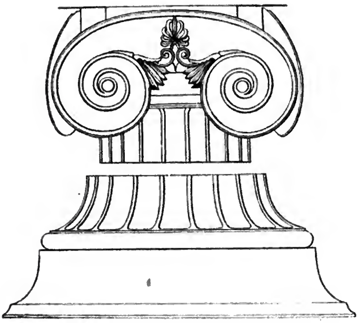


Fig. 152. Base und Capitäl von Bassae.

schliessen fast geradlinig ab. Am auffälligsten alterthümlich aber tritt uns das lediglich als eine an den drei Seiten vorgeheftete Decoration erscheinende Volutencapitäl entgegen. Denn dieses scheint dadurch auf alle Körperlichkeit und Function zu verzichten, dass es den würfelartigen Capitälkern als allein tragend noch über das Volutenglied emportreten lässt, indem dieses am oberen Rande sich nicht zur Geraden streckt, sondern in seinem Bogen gar keinen Bezug auf den darauffolgenden Epistylbalken zeigt, und dass die Spiralenansicht sich an den drei Seiten ohne organische Verbindung untereinander einfach wiederholt. Der enge Zwischenraum zwischen den beiden Spiralen jeder Seite wird durch Ranken und eine Palmette leidlich gefüllt und geschmückt, so dass es der Ausführung des Echinus nicht bedurfte. Das Gebälke ist als im Innern der Cella befindlich nicht vollkommen durchgeführt; der mit vorzüglichen Reliefs bedeckte Fries aber, jetzt eine der Hauptzierden des britischen Museums, verräth im schroffen Contraste zu der Alterthümlichkeit der Säulenformen einen bis zu grosser Freiheit entwickelten Styl.

Die ionische Küste Kleinasiens bietet, soviel bis jetzt bekannt, aus der archaischen Periode wenig Proben; denn der Artemistempel zu Ephesos, nach Plinius der älteste (peripterale) Tempel dieser Ordnung, ist nicht blos in seiner ersten Gestalt durch den herostratischen Brand zu Grunde gegangen, sondern selbst auch in seiner späteren alexandrinischen nicht mehr mit Sicherheit nachweisbar. Von einem zweiten ionischen National- und Prachtheiligthum, dem Heräon zu Samos, das dem Artemision ungefähr gleichzeitig gewesen sein musste, lieferten die wüsten Trümmer namentlich noch einige Fragmente uncanellirter Säulen von 1,6 M. Durchmesser mit Basen, deren Torus und ionisch (d. h. mit breiten Stegen) canellirter Hohlkehlenplinth in Höhe und Profil das Gepräge hohen Alterthums nicht verkennen lässt (Fig. 153). Die beiden genannten Tempel galten als so bedeutend, dass ihre Architekten, wie diess unter den dorischen Monumenten mit dem Parthenon geschah, sie durch besondere Monographien commentiren zu müssen glaubten; die Schriften des Chersiphron und Metagenes aus dem kretischen Knosos über den Artemistempel in Ephesos, wie des Theodoros, des Telekles Sohn aus Samos, über das Heräon daselbst werden noch in römischer Kaiserzeit erwähnt.

Waren schon diese Tempel, welche um die Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. entstanden, peripteral und von bedeutenden Dimensionen, so wurden sie doch wenigstens an Kolossalität noch von einem dritten Nationalheiligthum entschieden übertroffen, das fast ein Jahr-

hundert (um 470 v. Chr.) nach jenen an die Stelle eines uralten durch die Perser zerstörten Cultbaues trat, nemlich von dem Tempel des didymäischen Apollo bei Milet. Von Päonios aus Ephesos und Daphnis aus Milet erbaut erreichte dieses gewaltige Werk, ein Dipteros dekastylos (d. h. bei doppeltem Säulenkranze zehn Säulen in der Fronte zeigend), 91 M. in der Länge und 49 in der Breite. Die sehr schlanken, nemlich $9^1/_2$ Durchmesser (19 M.) in der Höhe messenden und sehr eng ($1^1/_2$ Durchmesser Abstand) gestellten Säulen, mit Basen, deren Hohlkehle sich bereits in zwei gliedert und überdiess noch einen quadratischen Plinth unter sich nimmt, während der Torus die Canelluren verschmäht (Fig. 154), zeigen im Capitäl noch die archaische Geradlinigkeit des Canals zwischen den Spiralen, während im Architrav die sporadische Vereinfachung der drei Streifen zu nur zweien erscheint. Das Innere war mit Pilastern geschmückt, deren Capitäle, welche durch kleine hornartige Voluten ihren ionischen Charakter aussprechen, in ihren Flächen mit reichem Rankenornament geschmückt sind. Zu beiden Seiten des Eingangs aber befand sich statt der Pilaster je eine Halbsäule mit korinthischem Capitäle, von welchem bei Behandlung dieser Ordnung unten noch die Rede sein soll. — Der kolossale Tempel angeblich der Kybele zu Sardes, dessen Reste jedoch sehr gering sind, scheint ungefähr derselben Zeit anzugehören und mit dem Didymäon einige Verwandtschaft zu verrathen.

Aus der Mitte des vierten Jahrhunderts stammt der Tempel der Athene Polias zu Priene, vom Architekten Pythios, der sein Werk ebenfalls in einer besonderen Abhandlung beschrieben, erbaut und von Alexander dem Grossen geweiht. Ein Peripteros hexastylos wie die meisten hellenischen Tempel, und ebenso von normalen Dimensionen (35 : 19 M. messend), wenn auch das Verhältniss von Länge zur Breite, wie gewöhnlich bei den ionischen Tempeln im Gegensatze zu den dorischen Peripteren, sich insoferne anders gestaltete, als die Länge, statt die doppelte Breite noch zu übertreffen, hinter derselben zurück blieb, zeigte dieser Tempel schon in seinen Basen (Fig. 155) eine schönere Ausladung nach unten nebst der Eigenthümlichkeit, die Canelluren des Torus, die am Didymäon ganz fehlten, auf die untere Hälfte zu beschränken, was man jedoch nicht als Zeichen des Unvollendetseins hätte betrachten sollen, indem es vielmehr seinen Grund in dem Nachtheil hatte, welchen die allseitige Canellur wegen des mangelnden Wasserablaufs aus den oberen Furchen nach sich zog. Der Canal des Volutengliedes ist in der Frontemitte schon entschieden nach unten geschwellt, die Ornamente werden reicher und namentlich die Sima mit ihrem

complicirten Ranken- und Palmettenornament erweckt bereits den Eindruck der Ueberladung. Etwas jünger scheint der tetrastyle ionische Propyläenbau daselbst zu sein, dessen Innenpilaster mit Capitälen nach

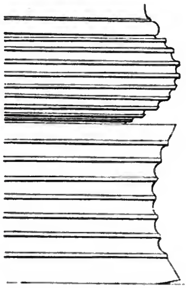


Fig. 153. Vom Heraon zu Samos.

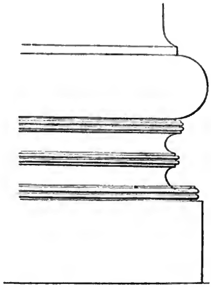


Fig. 154. Vom didym. Apollotempel zu Milet.

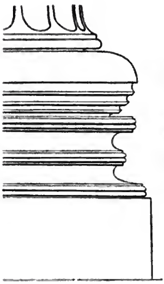


Fig. 155. Vom Athenetempel zu Priene.

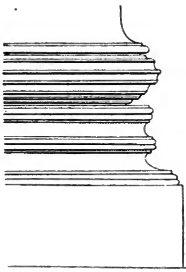


Fig. 156. Von den Propyläen zu Knidos.

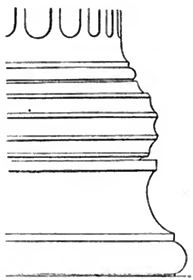


Fig. 157. Vom Tempel der Nike Apteros zu Athen.

Art der didymäischen geschmückt sind. Edler im Detail erscheint eine ähnliche Propyläenanlage zu Knidos, von welcher die (Fig. 156) abgebildete Base das schönste Profil in Verhältnissen sowohl wie in der Ausladung des Hohlkehlengliedes und in der des Wasserablaufs wegen auch zweckmässigen Einziehung des Torus nach unten darbietet.

Von zwei andern berühmten und von ihrem Architekten Hermogenes in Monographien beschriebenen Tempeln, dem der Artemis Leukophryne zu Magnesia und des Dionysos zu Teos, beide zu Ausgang des vierten Jahrhunderts erbaut, sind die Reste sehr dürftig. Der erstere, nach Strabo das drittgrösste Heiligthum Kleinasiens (in der That 64 : 29 M. messend), aber an Eurhythmie und künstlerischer Vollendung das erste, scheint schon attische Rückwirkung in den Basen und übermässige



Fig. 158. Tempelruine von Aphrodisias.

Prachtentfaltung in der Auszierung der Capitälpolster zu verrathen. Er wird als das erste Beispiel eines Pseudodipteros bezeichnet, d. h. eines solchen Peripteros, dessen Pteroma die Breite eines doppeltumsäulten Tempels (Dipteros) hatte. Etwas kleiner aber sonst ähnlich war der hexastyle Peripteros zu Teos, welcher ursprünglich dorisch beabsichtigt und nach diesem Styl in seinem ganzen Material bereits zugerichtet war, als man in letzter Stunde den Entschluss fasste, ihn ionisch auszuführen.

Der oktastyle Peripteros des Apollo zu Klaros bei Kolophon, wie der Haupttempel von Pessinus in Galatien erweisen sich schon durch deutliche Verfallsspuren als beträchtlich jünger. In die Zeit des Beginns unserer Zeitrechnung sogar dürften aber zwei grossartige Tempel zu setzen sein, von welchen sich noch imposante Ruinen erhalten haben, nemlich der panhellenische Zeustempel bei dem heutigen Aizani und das vielleicht sogar noch jüngere Aphroditenheiligthum von Aphrodisias (Fig. 157). Uebermässige Schlankheit der Säulen (10 Durchmesser Höhe), Ueberwuchern des Ornaments selbst bis in die Canellurenanläufe und Spiralencanäle, Pfeilspitzen im Kyma (Eierstab), Verkümmerung des Zahnschnittes und Verdoppelung dieses Gliedes durch Kragsteine, wovon später, verrathen bereits den Prunkstyl der Cäsarenzeit.

In einer ganz besonderen und sowohl an einfachen wie an reichen Werken noch weit geschmackvolleren Weise als in Kleinasien entwickelte sich der ionische Styl in dem vorwiegend ionischen Attika. Wie der dorische Styl zu Athen seine Vollendung gefunden, so sollte neben dem Musterwerk des Parthenon auch das glanzvollste Werk des ionischen in dem sog. Erechtheion sich erheben, damit die Akropolis die hervorragendsten Werke jeder Kunstrichtung vereinige, und sich auch in architektonischer Allseitigkeit und Vollendung an die Spitze der hellenischen Welt stelle, an welche sie in politischer wie in geistiger und sonst künstlerischer Beziehung getreten war. Charakteristisch ist den attisch-ionischen Werken zunächst vornehmlich die sog. attische Base und das zahnschnittlose Gebälk. Die erstere legt im richtigen Gefühle der Unabgeschlossenheit der ionischen Bildung derselben noch einen Torus unter, so dass die Base selbst ihre Symmetrie, im Profil aber einen Rhythmus gewinnt, dessen Schönheit kaum mehr gesteigert werden könnte, indem jetzt zwei geschwellte und zwei eingezogene Glieder in den beiden Toren wie in der Hohlkehle zwischen beiden und oberhalb im Schaftanlauf im wohlthuendsten Schwung einander wechselnd folgten. Für den Zahnschnitt aber fehlte es den Attikern an Verständniss seines Wesens und sie zogen es daher auch vor, das Kranzgesimse, an dessen schräge Abwärtsneigung man vom dorischen Style gewöhnt war, etwas zu unterhöhlen, und sich mit den Blattwellen und Astragalen zu begnügen, von welchen die ersteren ebenfalls zu Athen ihr schönstes Profil wie ihre vollendetste Detaildurchbildung gewannen.

Die spärlichen ionischen Denkmäler im europäischen Hellas lassen indess die Entwicklung des attisch-ionischen Styls nur sprungweise verfolgen. Die Innensäulen des Apollotempels in Bassae, von welchen schon oben die Rede war, gehören nicht in diese Reihe; denn diesen, welche

entschieden in asiatisch-peloponnesischer Weise archaisiren, steht trotz des angeblichen Architekten Iktinos nichts ferner als attischer Einfluss. In sehr einfacher Weise sprach sich dagegen die attische Eigenart in dem kleinen amphiprostylen Tempel am Ilissos bei Athen aus, der noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts vorhanden war und von Stuart gezeichnet ward, jetzt aber gänzlich verschwunden ist. Nur war der untere Torus noch schwächlich, gleichsam schüchtern, der Säulenstamm dorisirend kurz und von dem etwas kahlen Gebälke namentlich der Architrav wieder in dorischer Weise ohne seine abstufende Gliederung

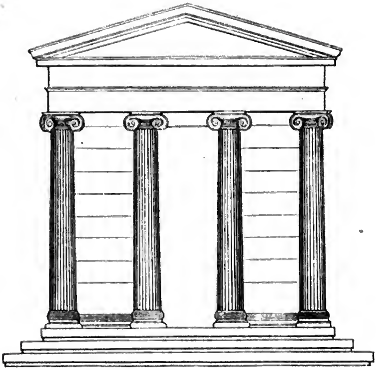


Fig. 159. Tempel am Ilissos.

(Fig. 159). Aehnlicher Art ist der ebenfalls tetrastyle Amphiprostylos der Nike Apteros vor den Propyläen der Akropolis von Athen, welcher gleichsam als Ersatz für das verlorene Tempelchen am Ilissos i. J. 1835 aus den Baustücken einer türkischen Bastion in seinen einzelnen Bestandtheilen zusammengelesen und neuerdings zur nicht geringen Zierde des Aufgangs zur Akropolis (Fig. 147) hergestellt worden ist. Durch die geringe Länge des Tempelplanums (8 : 5½ M.) ist das überdiess amphiprostyle Heiligthum mit seinen vier Säulen an der Fronte und Rückseite im Cellenraum so verkürzt, dass dieser in der Längsrichtung sogar geringer ist wie in der Breiterichtung. Die architektonischen Details (ein Basenstück ist oben Fig. 157 abgebildet) sind von maass-

voller Feinheit und Vollendung; von den Sculpturen des Frieses wie der Balustrade aber wird im Abschnitte über hellenische Plastik noch gesprochen werden. — Die Innensäulen der Propyläen zeigen ausser kleineren Abweichungen namentlich in den Basen den Fortschritt, dass der untere Torus bereits die gehörige Kraft erlangt hat und dass — was allerdings mit Ausnahme der Copie der Propyläen zu Eleusis ohne weitere Nachbildung geblieben ist — demselben noch eine Platte untergelegt wurde, deren Profil wieder in schwacher Hohlkehle eingetieft erscheint, wodurch sich der oben besprochene rhythmische Wechsel von eingekehlten und geschwellten Gliedern noch weiter fortsetzt.

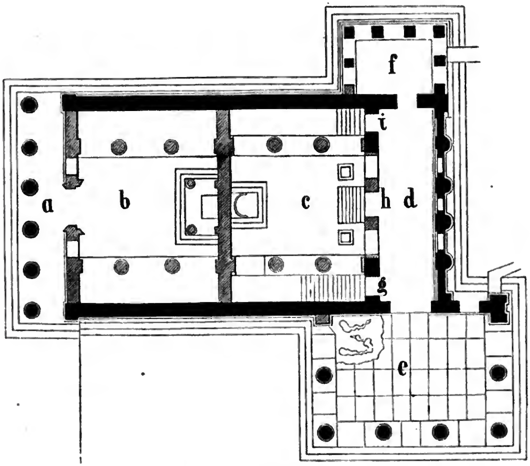


Fig. 160. Grundriss des Erechtheion.

Seinen höchsten Triumph aber feierte der ionische Styl in dem Nationalcultheiligthum der Athener, dem unter dem Namen des Erechtheion weltbekannten Tempel der Athene Polias auf der Akropolis, dessen Neubau nach Verbrennung der alten Cultstätte durch die Perser 480 v. Chr. wahrscheinlich sofort begonnen, aber in Folge der Drangsale des peloponnesischen Krieges erst nach mehr als achtzig Jahren

vollendet wurde. Derselbe war, wie der beifolgende Plan nach Bötticher's Restauration (Fig. 159) lehrt, ein Doppeltempel mit noch weiteren Anhängseln, welche, da deren Localität fest angewiesen war, umsoweniger eine vollkommen symmetrische Anlage erlaubten, als überdiess auch das Terrain Schwierigkeiten bereitete. Wenn daher auch sonst Doppeltempel wie die beiden der Leto und des Asklepios, der Aphrodite und des Ares zu Mantineia, oder der des Apollo Karneios und des Hypnos zu Sikyon äusserlich sich nicht von einfachen unterschieden, indem bei gleichheitlicher Theilung in der Mitte die Zugänge an beiden Seiten angebracht werden, so musste hier der verwickelteren Cultcombination wie des Terrains wegen auf eine normale Anordnung verzichtet werden, jedoch keineswegs zum Nachtheile des Ganzen, indem gerade dadurch zur architektonischen Vollendung des Werkes ein malerischer Reiz hinzutrat, welcher sonst den einfachen Tempelbauten des hellenischen Alterthums mit ihren ungegliederten Langseiten fehlte. An der Hauptfronte (gegen Osten) stellte sich das Gebäude als ein Prostylos hexastylos dar, durch dessen Säulenhalle (a) man zu der nahezu quadratischen Cella der Athene Polias (b), welche etwa die Hälfte des ganzen Naos einnahm, gelangte. Zur andern Cella gelangte man durch eine an der Nordseite gegen die Nordwestecke hin angebaute geräumigere tetrastyle Säulenvorhalle (c), jedoch nicht unmittelbar, indem man zunächst in die corridorartige Pandrososcella (d) eintrat, von welcher erst vier weitere Eingänge zu ebenso vielen verschiedenen Räumen führten; der nächste (g) wahrscheinlich zur Butadencapelle aufwärts, der folgende (h) vermittelst einer kleinen Treppe zur Poseidonkrypta abwärts, der dritte (i) ebenfalls abwärts zu einem Corridore, durch welchen man in die Crypta unter der Athene-Poliascella gelangte; der letzte Durchgang aber, welcher der Vorhalle (e) gegenüber lag, führte zur sog. Korenhalle (f). Diese complicirte Anordnung war wesentlich bedingt durch die altgeheiligten Cultstätten, wie die Male des Streites zwischen Poseidon und Athene um den Besitz von Athen, nemlich die Eindrücke des Dreizacks mit dem von Poseidon aus dem Felsen hervorgeschlagenen Salzbrunnen und der von Athene demselben Felsen entlockte Oelbaum, dann das Grab des Kekrops u. s. w., ausserdem aber durch die Unebenheit des hier stark abfallenden Terrains.

Von dem Inneren hat sich indess wenig erhalten, umsomehr dagegen von dem Aeusseren, das in seiner ganzen Gestalt so ziemlich zweifellos ist. Die Säulen der östlichen Vorhalle (Fig. 161) wie die Halbsäulen der mit Fenstern versehenen westlichen Schmalseite, im Uebrigen einfach wie die übrigen attischen, entfalten in den Capitälen

eine fast übergrosse Pracht. Nicht genug dass der Canal der Spiralen verdoppelt ist, wodurch diese eine gleichsam vibrirende Bewegung erlangen, und dass auch die Polsterseiten mehrfach gekehlt und auf den trennenden Stegen mit Astragalen geschmückt sind, ferner dass dem Echinus über dem Eierstab noch ein Bandornament aufgemeisselt ist, es tritt sogar ein ganz neues, die Gestalt des Capitäls wesentlich veränderndes Glied hinzu, nemlich ein mit reichem Palmettenornament bedeckter breiter Säulenhals. Die Wirkung dieses wird dadurch besonders wohlthätig, dass sein Ornamentschema auch in den Antencapitälen wiederkehren und so die Harmonie des Ganzen wesentlich befördern konnte. Die Säulen der nördlichen Vorhalle zeigen bei etwas grösseren Verhältnissen noch grösseren Reichthum, namentlich in den Basen, deren oberer Torus statt der ionischen Canelluren in Bandgeflecht ornamentirt ist. Das Gebälk, dem der Zahnschnitt ebenfalls fehlt, zeichnet sich durch die grosse Eleganz der mustergültigen Kymatien aus und war einst durch ein Friesrelief belebt, das jedoch in Folge eines Missgriffs in der Anbringung bis auf wenige Fragmente verloren ist. Die einzelnen Figuren waren nemlich nicht am Friese selbst gearbeitet, sondern lediglich an den ebenen Friesgrund angeheftet, und konnten so die Jahrtausende natürlich nicht überdauern. — Eine der köstlichsten Perlen in dem kostbaren Schmuck des Erechtheions endlich ist die sog. Koren- oder Karyatidenhalle an der Südwestecke (f), welche statt der Säulen Jungfrauengestalten als Stützen der flachen Marmordecke enthält, zu welchen wohl die korbtragenden attischen Mädchen bei den Panathenäen (Parthenonfries) das Vorbild dargeboten haben, wesshalb man sie auch passend

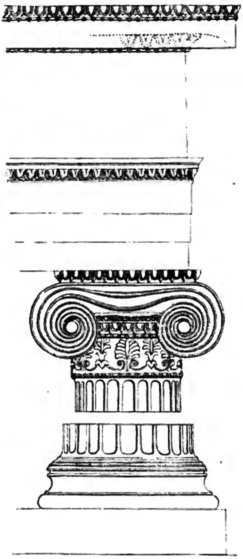


Fig. 161. Von dem östlichen Pronaos des Erechtheion.

Kanephoren genannt hat. Woher aber deren Name Karyatiden stammt, dürfte schwer zu sagen sein, jedenfalls nicht von dem Anlass, den Vitruv berichtet, als hätten die aus dem zerstörten peloponnesischen Karya in die Sklaverei abgeführten Frauen das Motiv geliefert, wofür sowohl der geographische wie der geschichtliche Beleg fehlt. Aus dem Korbe der Kanephoren hat sich ein echinusartiges Capitälglied mit Eierstab und Astragal sammt Abakus entwickelt. Im Gebälke aber fehlt in richtiger Würdigung des Umstandes, dass die flache Decke nur zwei Gebälkglieder voraussetzt, der Fries; dafür tritt im Kranzgesimse hier ausnahmsweise der Zahnschnitt auf, der sich nun auch an gehöriger Stelle befindet. Dieselbe tadellose Schönheit, wie wir sie an allen Ornamenten finden, zeigt sich auch und zwar in grossem Reichthum an den Resten der Thürgewandungen.

Sind Monumentalbauten des ionischen Styls schon in Attika verhältnissmässig spärlich, so ist diess natürlich in erhöhtem Maasse der Fall, je mehr sich gegen Westen überhaupt die ionischen Elemente in der dorischen Bevölkerung verloren. Wo wir jedoch Ionisches finden, stammt es zumeist aus attischer Schule, deren Einfluss wir auch an der römisch-ionischen Ordnung nicht verkennen können. Dass in Italien, nachdem die Römer überhaupt das beiderseitige Hellas kannten und besassen, das Ionische wieder häufiger wird, liegt in der eklektischen Allseitigkeit der weltbeherrschenden Roma. Wie sich jedoch diese Universalerbin die leichte und brauchbare Schablone daraus zuschnitt, werden wir später zu betrachten haben.

Dem ionischen Styl ward in perikleischer Zeit eine fremde und eigenthümliche Zierblume aufgepfropft, welche dadurch den Charakter des Ganzen wesentlich veränderte, dass sie sich an der charakteristischesten Stelle entfaltete, nemlich am Capitäl. So lange wir von rein griechischer Architektur sprechen, darf diese sogenannte »korinthische« Neuerung, die sich eben nur im Capitäl bemerklich macht, nicht einmal als Säulenordnung, geschweige denn als Styl den beiden hellenischen Stylen, dem dorischen und dem ionischen, gegenübergestellt werden, und muss lediglich als Varietät sich dem Ionischen anschliessen, welches auch zunächst in allem Uebrigen unverändert verbleibt. Das neue Capitäl wird als eine Erfindung des Kallimachos, der allerdings in der Prachtlampe des Erechtheions ein tektonisches Analogon geschaffen, bezeichnet, was wohl in so ferne seine Richtigkeit haben kann, als der Künstler gerade in tektonischen Prunksachen hervorragte und so auch dem neuen Versuch eine gewisse Autorität verliehen haben mochte; kaum aber hinsichtlich der von Vitruv erzählten Erfindungsgeschichte,

nach welcher ein Korb voll Spielsachen, von der zärtlichen Amme auf das Grab eines korinthischen Mädchens gesetzt und in Frühlingszeit von den Blättern und bis zur Deckplatte sich emporschlingenden Schösslingen einer unter dem Korb hervortreibenden Akanthospflanze umwuchert, dem Kallimachos zum Modell gedient habe. Denn dazu bedurfte es des Korbes nicht, da im ganzen Nilland das Kelchcapitäl verbreitet war und sonach den Griechen bekannt sein musste. Nur konnte nicht auch der ägyptische vorzugsweise in Papyrus und Lotos bestehende Blätterschmuck nach Griechenland versetzt werden, da diese Gewächse dort als nicht heimisch der architektonischen Verwerthung widerstrebten, für welche überall die nationale Kunst unter dem vegetabilischen Schmuck der heimatlichen Erde Bildsames zu wählen pflegte. Wie nach diesem Grundsatz Eichen, Disteln, Reben und Epheu der germanischen Architektur entsprachen, so konnte der Hellene keine glücklichere Wahl treffen als durch die Stylisirung seiner Distel, des Akanthos, deren Formenschönheit selbst das deutsche Weinlaub übertrifft.

Dem zunehmenden Streben nach Schlankheit, welches dem ionischen Styl eigen, kam das korinthische Capitäl auf's förderlichste entgegen. Zugleich ermöglichte es eine harmonischere Verbindung von Säulen- und Antenbekrönungen, wie ja gerade an den letzteren der Blätter- und Rankenschmuck sich vorbereitet zu haben scheint. Endlich aber entsprach es dem Wesen des Capitäls, wenn auch mehr in abstracter als künstlerischer Weise, vollkommener als alle vorausgegangenen Bildungen. Während nemlich sonst die beiden Aufgaben, Ausladung einerseits und Ueberführung von der Kreisform zum Rechteck anderseits durch zwei Glieder ausgesprochen werden, zwischen welchen eine engere Vermittlung doch wieder fehlt, ist hier beides in ein Glied gelegt und somit auf's innigste verschmolzen: Denn der Capitälkern gibt die Ausladung, welche sich allerdings seiner Höhe entsprechend steiler gestaltet als an dem dorischen und ionischen Echinus, und überdiess statt einer wie dort convexen Abweichung von der naturgemässen geradlinigen Diagonale zu einer — den leichten Eindruck des Gebälks, dessen Last ohne Rückwirkung auf die Stütze erscheint, so wesentlich bedingenden concaven greift. Dass aber auch hier wie in umgekehrter Weise am Echinus die geradlinige Diagonalform, wie sie nur an primitiven Versuchen oder in tiefer Verfallzeit, z. B. am byzantinischen Trapezcapitäl, auftreten konnte, vermieden ward, ist ebensosehr auf Rechnung des ästhetischen Gefühls, welches an allen Vermittlungsgliedern ein Curvenprofil fordert, wie auch gerade hier auf die des bereits seit einem Jahrtausend vorliegenden ägyptischen Vorbildes zu setzen. Während

aber der Capitälkern die erste Aufgabe, die Ausladung, erfüllt, vollzieht der angelegte Blätterschmuck in ebenso leichter als eleganter, aber fast zu spielender Weise den Uebergang zum Rechteck, indem die oberen Ranken nach den Ecken der dünnen Deckplatte hinausgreifend und unter denselben sich spiralisch rollend dem Capitäl oben und zwar schon vor der Platte annähernd quadratische Gestalt verleihen.

Gibt es aber in der hellenischen Kunst überhaupt keine streng canonische Form, welche sich erst der nüchtern praktische und daher der Schablone bedürftige Römer abstrahirte, während sie der entwicklungsvolle Hellene verschmähte, so kann man bezüglich des korinthischen Capitäls sogar behaupten, dass jener Typus, welchen wir an römischen Monumenten finden und seit Jahrhunderten millionenfach verwenden, in eigentlich griechischer Zeit noch gar nicht existirte, wie überhaupt die Ausbildung der ganzen korinthischen Ordnung erst ein Werk der Römer war. Bei den Griechen tritt uns das korinthische Capitäl als ein Phantasiecapitäl entgegen, bei welchem nichts feststand als Blätterschmuck am kelchförmigen Kern. Wie unvollkommen dieser ursprünglich angeordnet war, zeigt ein schon erwähntes Capitäl des Apollotempels von Bassae in Arkadien, dessen Inneres neben den alterthümlichen ionischen Säulen auch die unreifste korinthische Capitälform darbietet (Fig. 162). Der einzige Blätterkranz unten erweist sich zum Schmuck des ganzen Körpers als zu dürftig, von welchem die vier zu den Abakenenden aufsprossenden blattbedeckten Ranken zu viel bloss lassen, als dass Spiralen und Palmetten nebst einigen lediglich aufgemalten Zierden zur Ausfüllung ausreichen könnten. Die Platte zeigt weder ein gewelltes Profil, noch sculpirten Blattschmuck, sondern ein lediglich aufgemaltes dorisirendes Mäanderornament; dagegen tritt uns bereits die concave Schweifung der vier Seiten entgegen, welche den Rankenspiralen entgegenkommend und ihnen eine entschiedenere Ausladung ermöglichend doch die Platte nicht ungehörig vergrössert, anderseits aber auch der concaven Schwingung des Capitalkörpers einen harmonischen Abschluss verleiht.

Einen namhaften Fortschritt zeigt das wohl etwas jüngere Capitäl einer Halbsäule aus dem Innern des didymäischen Apollotempels von Milet (Fig. 163), bei welchem bereits ein doppelter Akanthosblätterkranz sich um den Kelch legt, dessen obere Reihe jedoch nicht gleiche Höhe zeigt, indem jene Blätter, die den Spiralenranken an den Ecken zum Auflager dienen, weiter emporquellen, während die vier dazwischenliegenden zurückbleiben, um die Anbringung eines zierlichen Palmettenschmuckes, der später in den Abakus übergriff, noch am Capitäl-

kelch zu ermöglichen. Aehnliche Formen bieten auch die Ruinen von Knidos dar, wie aus Fragmenten erhellt, die durch Newton in's britische Museum gebracht worden sind. Während aber diese der späteren typischen Ausbildung sich schon sehr nähern, geben andere und zum Theil jüngere Formen wieder wesentliche Bestandtheile preis. So ein Capitäl,



Fig. 162. Korinthisches Capitäl von Bassae.



Fig. 163. Korinth. Capitäl vom Apollotempel bei Milet.

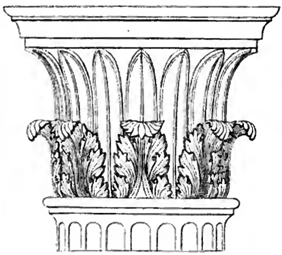


Fig. 164. Capitäl vom Thurme der Winde in Athen.

dessen Fragment gleichfalls im didymäischen Apollotempel gefunden wurde, dessen Schmuck lediglich aus einer Blätterreihe und einem Palmettenkranze darüber bestand, wodurch die Vermittlung mit dem Quadrat der Platte wieder aufgegeben war. In ähnlicher Weise ist diess auch mit den Capitälen am sog. Thurm der Winde in Athen (Fig. 164) der Fall, hinter dessen Akanthosblättern ein einfacher und sich ganz an den Kern anschmiegender Kranz von lanzettspitzigen Schilfblättern

hervorquillt. Anderseits bietet aber Athen an dem um mehr als ein Jahrhundert älteren choragischen Denkmale des Lysikrates (334 v. Chr.) ein schönes Beispiel eines korinthisirenden Phantasiecapitäls dar, welches schon durch blattförmige Canellurenden am Schafte (wie diess auch an dem Beispiel zu Bassae befunden ward) vorbereitet war. In unterer Reihe von einem etwas kleinlichen Kranz aus ungezackten Blättchen bestehend entfaltet es in zweiter Reihe ein glänzendes Bouquet aus Akanthosblättern und Blumen, während ein drittes, an Höhe abermals zunehmendes Glied mit prachtvollem Rankenwerk bedeckt ist, welches die Palmette bereits in den Abakus empordrängt. Finden wir aber auch hier die so wesentlichen Eckvoluten wieder, so ist doch eine zu schroffe Gliederung und wiederholte entkräftende Einziehung an diesem Capitäl zu tadeln, wodurch der einheitliche kelchartige Kern empfindlich negirt wird.

Wahrscheinlich erreichten erst in der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. die korinthischen Capitäle jene Form, welche wir unter diesem Namen verstehen. Der olympische Jupitertempel zu Athen, dessen Unterbau (natürlich für ein Werk dorischen Styls) schon von Pisistratus hergestellt worden war, erhielt seinen korinthischen Säulenschmuck erst unter Antiochus Epiphanes 176—164 v. Chr.; jedoch bereits unter der architektonischen Leitung eines Römers, Cossutius, und thatsächlich nur, um für Rom Material zu liefern; denn kurze Zeit darauf wurden die Säulen von Sulla weggeführt und zur Wiederherstellung des abgebrannten capitolinischen Heiligthums in Rom benutzt. Man darf annehmen, dass diese Säulen des Cossutius in der Weltstadt als die mustergültigen Vorbilder betrachtet wurden und daher epochemachend für die korinthische Ordnung wurden, auf welche sich jetzt die Römer mit Vorliebe warfen. Denn das korinthische Capitäl entsprach sowohl ihrer Prachtliebe, wie es auch in Bezug auf die Anwendung nicht die Schwierigkeiten darbot, wie sie besprochenermassen der ionische an den Ecken und im Friese auch der dorische Styl bereitete.

Der Blätterschmuck des Capitäls wucherte aber bald auch in's Gebälk hinüber, und drängte zur Vermehrung und Vergrösserung der Zierglieder. Die auffallendste Aenderung, welche hier dadurch hervorgerufen ward, betraf den Zahnschnitt, welcher sich in die laubreichen Kragsteine mit ihrem doppelspiralischen Profil, den Parotides des ionischen Portalsturzes nachgebildet, aber statt vertical horizontal angebracht, verwandelte. Es ist daher lediglich als geistlose Reduplication der prunksüchtigen römischen Verfallzeit zu betrachten, wenn zu den Kragsteinen auch die Zahnschnitte wieder aufgenommen wurden. Die

sog. korinthische Base aber scheint kein Charakteristicum der Ordnung gewesen zu sein. Sie ist auch in der That nichts anderes als die Verbindung einer ionischen und attischen, indem die Hohlkehle zwischen den beiden Toren der attischen Form in ionischer Weise gedoppelt erscheint, wodurch allerdings das Profil derselben, wenn auch nicht an Rhythmus so doch an Reichthum gewinnt.

Wurden bisher die hellenischen Architekturformen fast ausschliessend am Tempelbau betrachtet, so geschah diess, weil die Baukunst bei allen Völkern, deren Cultur sich auf religiöser Basis entwickelte, im Tempel ihr Wesen am reinsten und glanzvollsten ausspricht. Es versteht sich jedoch von selbst, dass dieselben Formen, wenn auch in etwas laxerer und freierer Weise, die gesammte Bauthätigkeit beherrschen, natürlich in reichlicherer Anwendung an Werken von monumentalen wie an jenen mehr privaten oder auf den öffentlichen Nutzen gerichteten Charakters, bei welchen Oekonomie und Zweck einer streng künstlerischen Durchführung vielfache Beschränkungen auferlegten.

Unter den monumentalen Bauwerken stehen den Tempeln die Grabdenkmale am nächsten, indem sie jenen nicht blos in Bezug auf Disposition sondern auch in ihrer sacralen Natur verwandt sind. Wir haben auch bereits Grabdenkmale behandelt, welche der Entwicklung des hellenischen Säulentempels vorangehen, und die Tumulusmale an der Spitze aller monumentalen Thätigkeit der Hellenen gefunden. Diese ungefügen Tholenbauten mussten später den säulengeschmückten cellenartigen Denkmälern weichen, sobald der Säulentempel seine siegreiche Schönheit entfaltet hatte. Doch blieb mit der Bestattungsurne der centrale, die Längsrichtung des Tempelplanes ausschliessende Grundgedanke, und mit dem specifisch monumentalen Charakter des Malzeichens die am griechischen Tempel untergeordnete Tendenz nach der Höhe herrschend. Weniger bedeutende Grabmonumente beschränkten sich auf einzelne Säulen oder Pfeiler mit ornamentalem Abschluss oder auf Stelenplatten, welche in ihrer giebelartigen Bekrönung ebenso den Einfluss der hellenischen Tempelarchitektur verriethen, wie sie in dem aufrechten Oblongum des Blockes das Wesen des Denksteines bewahrten. Bedeutendere Grabmäler zeigten schon vollständigen Säulenbau auf dem die Grabkammer enthaltenden Cubus, welcher des Säulenschmuckes wegen an die Stelle des früheren Cylinders getreten war. Da dieses Säulengeschoss im Allgemeinen nur decorativer Bedeutung war, so war es nicht nöthig, eine Cella damit zu verbinden, welche nur in dem Falle hinzugefügt wurde, wenn man bei grösseren Dimensionen

eines Kernes bedurfte und diesen zugleich als Cultstätte behandeln wollte. Charakteristisch blieb in jedem Falle die Bedeckung oder richtiger der bekrönende Abschluss, bei welchem man in verständnissvoller Würdigung der Bedeutung des Bauwerkes in der Regel den Tempelgiebel vermied und bei der Tumulusidee so weit stehen blieb, als es der quadratische oder wenigstens rechteckige Grundplan zuliess, welcher statt einer konischen eine pyramidale Ausführung verlangte. Diese Pyramidalbekrönung aber ward stufenförmig hergestellt, wie diess so-

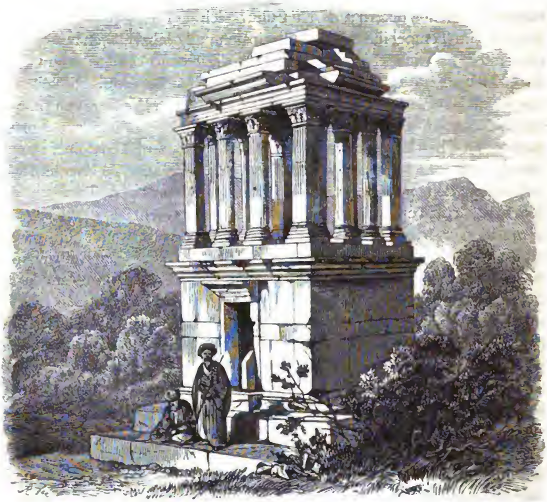


Fig. 165. Grabmal von Mylasa.

wohl das cellenlose kleinere Grabmal von Mylasa (Fig. 165) als auch das herrliche Grabmal des Mausolus von Halicarnass, eines der Weltwunder des Alterthums, verräth.

Dieses gewaltige Werk, zu dessen Herstellung Artemisia, des Mausolus Wittwe und Nachfolgerin, nicht blos die berühmtesten Architekten, den Satyros und Pythios, sondern auch die hervorragendsten Bildhauer, Skopas, Bryaxis, Leochares und Timotheos berief, ist durch

umfängliche englische Ausgrabungen 1856 bis 1857 wie durch eine glänzende Publication von Newton 1862 in seinen Resten wieder zur Kenntniss der Alterthumsfreunde gekommen. Wenn auch im Einzelnen die Ansichten der Forscher Newton, Fergusson und Urlichs auseinandergehen, so scheint doch so viel festzustehen, dass auf dem unteren die kleine Grabkammer umschliessenden massiven Geschoss, welches oblong (24 : 30) und über 15 M. hoch war, eine von 36 (9 : 11) ionischen Säulen umgebene Cella ruhte, über welcher sich dann eine Stufenpyramide erhob, deren stumpfer Scheitel von einer marmornen Kolossal-Quadriga mit dem Bildniss des Königs und einer Pferdelenkerin (Nike?) bekrönt wurde, so dass das Ganze eine Höhe von 42 M. erreichte. Von den Sculpturen, welche in Einzelstatuen die Intercolumnien und Ecken, dann in Reliefs den Fries des Säulenkranzes, Cellawand und vielleicht Unterbau zierten, wird in dem die griechische Plastik behandelnden Abschnitt noch zu sprechen sein.

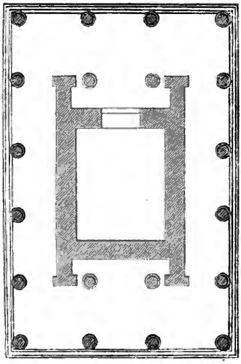


Fig. 166. Grundriss des Nereidenmonuments von Xanthos.

Wenn auch vielleicht selbst kein Grabdenkmal, sondern (wie Urlichs wahrscheinlich gemacht hat) ein Heroon und Siegesdenkmal, so doch dem Mausoleum in vieler Beziehung ähnlich erscheint das schon bei der Behandlung Lykiens (S. 164) erwähnte Nereidenmonument von Xanthos. Auch hier erhebt sich ein peristyler Tempel von 4 : 6 ionischen Säulen (vgl. Fig. 166) auf einem massiven Unterbau, und in gleicher Weise waren die Intercolumnien mit Statuen, das Gebälk wie auch die Substruction mit Reliefriesen geschmückt; jedoch scheint ein Giebeldach die verschiedene Bedeutung des Bauwerkes ausgesprochen zu haben. Cella und Umsäulung konnten sich auch pseudoperipteral verbinden, woraus wieder mannigfache Modificationen erwuchsen, von welchen Sicilien in dem sog. Grabmal des Theron das schönste Beispiel darbietet; oder es thürmten sich drei Stockwerke mit verdoppeltem Würfel unter dem Säulenbau übereinander, wie in dem angeblichen Grabmal des Micipsa zu Constantine, dem alten Cirta, welche Erweiterung in römischer Zeit besonders beliebt

wurde, und in dem wundervollen Grabdenkmal von S. Remi in Südfrankreich aus augusteischer Epoche eines der schönsten Gebilde zeigt, welche die Ruinen der Welt überhaupt darbieten.

Von anderen Denkmälern im engeren Sinne, welchen der Charakter eines Todtenmales fehlt, ist das neuerdings durch Lützow und Hansen gründlich publicirte Monument am bekanntesten, welches Lysikrates zur Erinnerung an den musischen Sieg des von ihm dirigirten Knabenchors der Phyle Akamantis als Sockel für den als Kampfpreis errungenen Dreifuss errichtete, ein pseudoperipteraler Rundbau von sehr mässigen Dimensionen, aber um so edlerer Durchführung des Ornamentes in den korinthischen Capitälen der Halbsäulen, wie im Gebälk und in der monolithen Decke, deren prachtvolle Knaufblume einst dem Dreifusse als Basis diente. Etwas ferner steht dieser Gruppe der sog. Thurm der Winde des Andronikos Kyrrhestes, dessen monumentale Bedeutung durch den doppelten Zweck einer Sonnenuhr und Windrose alterirt erscheint, der aber immerhin durch die oben (Fig. 164) abgebildeten korinthischen Capitäle auch kunstgeschichtlich interessant bleibt.

Seine reichlichste Anwendung fand indess der Säulenbau in den städtischen Portiken (Stoen), welche nicht blos die Marktplätze umgaben und den Häusern entlang in vielen Strassen sich hinzogen, sondern auch mit Bädern, Gymnasien, Palästren, Stadien und Hippodromen verbunden, ja sogar als ganz selbständige Gebäude hergestellt wurden. Die Marktplätze (Agoren) konnten freilich nur dann eine systematische Behandlung und Säulenumfriedung gewinnen, wenn sie nicht, wie diess wohl bei alten Gründungen der Fall, von zu unregelmässiger Form waren. Bei jüngeren Städten war darauf Bedacht genommen, die Agora quadratisch anzulegen und sie mit doppelten Portiken, welche auch auf der Decke Raum zum Herumwandeln darboten, zu umgeben, wodurch der Aufenthalt am Markte bei jeder Witterung ermöglicht ward. Dass die Ionier den Hauptplätzen den Schutz der Säulenumgänge zuerst gewährten und diese Sitte über ganz Griechenland verbreiteten, ist in Rücksicht auf die Weichlichkeit dieses hellenischen Stammes ebenso glaublich, wie die rasche allgemeine Verbreitung dieser Einrichtung in der augenfälligen Zweckmässigkeit derselben ihren Grund hat. Dasselbe gilt von jenen Säulengängen, welche sich den Häuserreihen entlang in manchen Hauptstrassen hinzogen. Von ganz besonderem Interesse aber sind die selbständigen Stoen, welche mannigfache Combinationen verrathen. So scheint die allerdings am Markte befindliche Stoa poikile (die bunte Halle) zu Athen, die Peisianax, des Kimon Schwager, erbaut hatte, Kimon selbst aber durch Polygnot und dessen

Schüler mit Gemälden ausschmücken liess, zwei kürzere Schenkel gehabt zu haben, an deren Wänden einerseits die Schlacht bei Marathon und anderseits die von Oinoe dargestellt war, während die übrigen Gemälde die lange Rückwand der Hauptportikus bedeckten. Wie aber auf den Marktplätzen die Portiken oft durch eine zweite der Wand parallele Säulenreihe verdoppelt wurden, so konnte man auch die vorher nach aussen abschliessende Wand zwischen die zwei Säulenreihen legen, so dass die beiden Säulengänge durch dieselbe getrennt wurden, und die Wand gleichsam die Spina bildete, um welche sich die Wandelnden herumbewegten, wie diess nach Pausanias z. B. die sog. kerkyräische Halle von Elis aufwies. Gewöhnlicher noch war die Form einer Stoa diple (Doppelportikus), nach welcher statt der Wand eine dritte Säulenreihe in der Mitte sich hinzog, wie diess bei der jetzt wohl nicht mehr räthselhaften Ruine von Thorikos der Fall gewesen sein muss, von der Fig. 167 den Plan gibt, und welche den Haupteingang statt

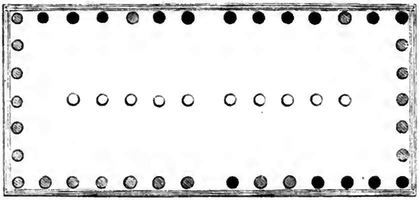


Fig. 167. Stoa diple von Thorikos.

an der siebensäuligen Schmalseite vielmehr in Mitte der Langseiten durch die vergrösserten Intercolumnien verräth. Diese Erweiterung konnte noch gesteigert werden, indem man durch zwei trennende Säulenreihen die Stoa dreischiffig machte, wie diess bei der Stoa der Hellanodiken der Fall war. Man gewann damit gedeckte und doch nach aussen offene Räume von grosser Breite und so entschiedener Zweckmässigkeit, dass man auch der Annahme, die grosse Getreidemarkthalle des Peiräeus sei eine solche mehrschiffig combinirte Stoa gewesen, nicht entgegentreten wird, namentlich wenn man die Selbstverständlichkeit einer solchen Gestalt für Markthallen, wie sie auch bei uns hergestellt zu werden pflegen, erwägt. Zu den combinirten Stoen ist auch die dreischiffige sog. Basilika von Pästum zu rechnen, gegen deren Bezeichnung jedoch der Mangel an Geschlossenheit nach aussen

spricht; denn gerade auf einer nach aussen abgeschlossenen und somit saalartigen Stoencombination, wie sie nach Zestermann der Gerichts-Stoa des Archon Basileus in Athen, welche als die Stammmutter der heidnisch-römischen wie der christlichen Basiliken nicht mehr bestritten werden sollte, vorauszusetzen ist. scheint das Wesen der Basilika zu beruhen. Diese Art von combinirten Stoen erlangte durch die grosse Zukunft. die sich ihr eröffnete, eine geschichtliche und praktische Bedeutung wie keine andere vorrömische Gebäudeart. selbst den griechischen Tempel, welcher mit dem Erlöschen der hellenischen Religion unbrauchbar wurde, nicht ausgenommen.

Den hypäthralen Tempeln. die zumeist durch Verdoppelung der Säulenreihen übereinander in den Nebenschiffen ein Obergeschoss (Hyperoon) erhielten, analog wurden nicht selten auch die Portiken wie nebeneinander so auch übereinander verdoppelt. Diess scheint z. B. an der sog. persischen Halle zu Sparta der Fall gewesen zu sein. wo jedoch statt der oberen Säulenstellung wahrscheinlich eine Pfeilerreihe durch Perserstatuen decorirt angebracht war. die wir uns in der Art der sog. Incantada von Thessalonichi vorstellen dürfen, wenn auch an dieser die Götter- und Heroengestalten in Dreiviertelrelief an die Pfeiler angelehnt waren, während die Perserbilder in Sparta wohl als vollständige Statuen vor die Pfeiler gestellt zu denken sind. Dass eine solche Hyperoonbildung besonders an basilikalen Stoen beliebt war. dürfen wir aus den römischen Basiliken, wovon in der römischen Architektur noch des Näheren gehandelt werden soll, rückschliessen.

Nächst den Agoren und Stoen kommen unter den öffentlichen Gebäuden Griechenlands hauptsächlich die Anlagen für die Spiele in Betracht. Die Spiele der Griechen zerfielen in zwei Hauptgattungen, in körperliche Uebungen und in scenische Darstellungen. Die ersteren erscheinen jedenfalls als die bedeutenderen, denn auf ihnen beruhte ein Touptheil der Erziehung des Bürgers. Für sie waren, soweit es sich um Uebung im eigentlichen Sinne des Wortes handelte, Palästren und Gymnasien bestimmt, zum Zwecke öffentlicher Schaudarstellungen und Wettkämpfe dagegen die Stadien und Hippodrome. Die Palästren hatten in früherer Zeit keinen baulichen Charakter: ein Rasenplatz und Sandboden, wo möglich am Ufer eines Baches und von Baumgruppen umgeben, genügte für die Uebungen, welche entweder nach Art der Privatschulen auf dem Grunde und unter der Leitung von Privatunternehmern, oder bei öffentlichen Schulen auf städtischen Turnplätzen abgehalten wurden. Die Privatpalästren werden wohl nie über eine gewisse Einfachheit hinausgekommen sein, dagegen liess es die hohe

Bedeutung dieser Uebungen für die militärische Dienstpflicht angemessen erscheinen, der baulichen Entwicklung der städtischen Turnplätze grössere Aufmerksamkeit zu widmen. So entstanden die Gymnasien, eine Verbindung von gedeckten Sälen und Hallen mit offenen Höfen, welche den verschiedenen Uebungen der damaligen Turnkunst, dem damit zusammenhängenden Badebedürfniss und höherer geistiger Unterhaltung philosophischer, rhetorischer und poetischer Art passende und gesonderte Räumlichkeiten darbieten sollten.

Solche Complexe mochten anfänglich, bis sich die zweckmässigste Anordnung durch die Erfahrung ergab, sehr verschieden gewesen sein, doch scheint sich bald wenigstens so viel festgestellt zu haben, dass ein Quadrat oder Rechteck von einer Säulenhalle umschlossen ward, an welche sich beiderseits geräumige Anbaue, segmentförmige Exedren u. dergl. für wissenschaftliche und künstlerische Unterhaltung, an der Hauptseite aber eine Reihe von Sälen anlehnten, welche als Ephebeion, Apodyterion, Elaiothesion, Konisterion, Korykeion, Lakonikon und Lutron den Jünglingen zur Versammlung, zum Auskleiden, zum Salben, Bestäuben nach der Salbung, zum Ballonspiel, zum Schwitz- und kalten Bade dienten. Am entgegengesetzten Ende lehnte sich das Stadium an die Umfriedung, im Innern aber wechselten Promenaden zwischen Bosquets und Platanengruppen mit offenen Turn- und Ringplätzen wie Rennbahnen. Einige Beispiele, wie zu Ephesus, Hierapolis und Alexandria, lassen ihre Anordnung im Allgemeinen noch erkennen, wenn auch die Werke bereits die Kaiserzeit und römische Rückwirkung verrathen, welche indess nicht so tiefgreifend war wie im Westen, dessen Thermen sich hauptsächlich dadurch von den Gymnasien unterscheiden, dass bei den ersteren die Uebungsplätze von den Bädern, bei den letzteren die Bäder von den Uebungsplätzen überwogen wurden.

War der Wetteifer der sich übenden Jünglinge schon durch die Oeffentlichkeit der Gymnasien wesentlich angeregt, so steigerte er sich bei den periodischen feierlichen Schauvorstellungen zu einer uns kaum mehr verständlichen Höhe. Ein Zweigkranz, eine Quantität Oel, ein Dreifuss und andere ähnliche Siegespreise, wie sie in den Festspielen von Olympia, Delphi, Nemea, Korinth und Athen gespendet wurden, verliehen fast göttliche Ehre, so dass man sogar die Jahre nach den Namen der jeweiligen Hauptsieger von Olympia bezeichnete. Die gymnischen Spiele standen auch hier obenan, höchstens von dem Ross- und Wagenrennen an Interesse überboten. Für die fünf Kampfarten der ersteren (Pentathlon: Laufen, Springen, Ringen, Faustkampf, Diskoswerfen) diente als Kampfplatz das Stadion, ein länglicher Raum von

180—300 M. Länge, hart an einem Hügelrande gewählt, welcher selbst den Zuschauerraum darbot und als solcher noch weiter zugerichtet wurde. (Stadien von Aegina und Delos.) Stand ein entsprechender Thaleinschnitt zur Verfügung, wie bei dem athenischen Stadion in der Vorstadt Agrä, so verwandelte man die beiderseitigen Abhänge in Zuschauerräume, indem man sie stufenförmig terrassirte. Besonders beliebt war bei dem Publicum das der Auslaufsseite gegenüberliegende Längsende, welchem man auch die meiste bauliche Durchbildung widmete, indem man den beiderseitigen Zuschauerraum halbkreisförmig d. h. in der Linie der das Ziel umkreisenden Läufer zusammenschloss.

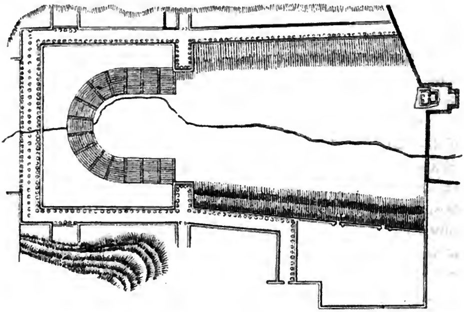


Fig. 168. Stadion von Messene.

Ja es fehlt selbst nicht an Beispielen (Aphrodisias in Kleinasien), welche ein solches halbkreisförmiges Ende an beiden Schmalseiten zeigen, wodurch der Zuschauerraum um den ganzen Schauplatz geführt, namentlich aber der Weg zu jener Gebäudeform gebahnt wurde, welche das Entzücken der römischen Welt bilden sollte, nemlich des Amphitheaters. Wie sehr man jedoch das von der Natur Gebotene zu nutzen strebte, selbst wenn man dabei auf eine symmetrische und vollkommene Anlage verzichten musste, und zwar noch in der aufwandvollen letzten Periode Griechenlands, zeigt das Stadion zu Messene, welches doch der patriarchalisch genügsamen Frühzeit als eine der jüngsten hellenischen Anlagen ferne steht (Fig. 168).

Das Stadion reichte jedoch nicht aus für die Ross- und Wagenrennen, deren Gebrauch bis in die wagenkampfliebende Anaktenzeit des

troianischen Krieges hinaufreicht. Ursprünglich genügte ein in der Ebene gewähltes Ziel, wie ein Eichstamm bei Homer, doch konnte es nicht fehlen, dass die Zweckmässigkeit eines schräg ansteigenden Zuschauerraumes wie der Schranken bald klar wurde, wodurch sich der Hippodrom (die Rennbahn) dem kleineren Stadion analog entwickeln musste. Der berühmteste und vielleicht älteste Hippodrom Griechenlands, der zu Olympia, wird von Pausanias so beschrieben, dass man sich denselben im Allgemeinen vergegenwärtigen kann. Die rechte längere Zuschauerseite bestand aus einem künstlichen Erddamm, während für die linke der Abhang eines Hügels benutzt war. Die Schranken (Aphesis), denen ausserhalb eine für die Vorbereitungen der Wagenlenker bestimmte Säulenhalle vorgelegt war, hatten nach Pausanias' Ausdruck die Form eines Schiffschnabels, d. h. sie sprangen in spitzbogigem Plane vor, was jedoch nicht, wie man gewöhnlich annimmt,

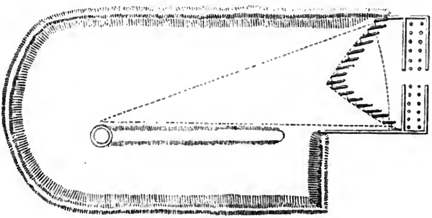


Fig. 169. Hippodrom von Olympia.

den Zweck einer Raumerweiterung der einzelnen Zwinger hatte und haben konnte, sondern nur die Schrankenöffnung erleichterte. Von der Gestalt des Hippodroms wird der beifolgende Plan (Fig. 169) eine Vorstellung geben, in welchem ich von der Visconti'schen Restauration hauptsächlich darin abgewichen bin, dass ich die Zwischenwände der Schranken statt radienförmig von einem hinter den Schranken liegenden Punkte aus vielmehr in der Linie nach dem ersten Wendepunkte, dem Taraxippus (Schrecken der Pferde) verzeichnet habe.

Mehr baulicher Ausführung als diese Rennbahnen bedurften die Räume für musikalische und scenische Vorstellungen, die Theater. Zwar ward auch da womöglich für den Zuschauerraum eine entsprechende Localität gewählt, wo ein annähernd halbkreisförmiger Einschnitt in eine Anhöhe nicht die grossen Substructionen erheischte, wie sie

sonst für die oberen Sitzreihen nöthig gewesen wären, aber jedenfalls war das Bühnengebäude schon von Anfang an künstlich herzustellen.

Die Anlage des griechischen Theaters wurde nach Vitruv V. 7. vom Parterreraume aus vorgenommen, in welchem man zunächst einen Kreis absteckte. In diesem Kreise verzeichnete man drei Quadrate, von welchen eines mit der von dem beabsichtigten Zuschauerraum abgewandten Seite (a b der nachstehenden Figur 170) die Linie der vorderen Substructionsmauer der Bühne angab. Diese Bühne (Logeion) wurde durch die façadenartig geschmückte Hintergrundmauer (Skene) abgeschlossen, deren Lage durch eine jener Quadratseite a b entsprechende Parallele, nemlich die Tangente c d angezeigt wurde. Der Kreisraum bis zum

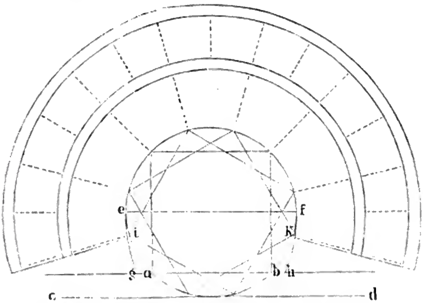


Fig. 170. Verzeichnung des griechischen Theaters nach Vitruv.

Logeion (Orchestra) erhielt jedoch bis zu dem von den Punkten e und f aus mit verdoppeltem Radius beschriebenen Kreisbogen noch eine geringe Erweiterung, ohne dass man jedoch daran gedacht hatte, den grossen Raum wie am römischen Theater für die Zuschauer zu verwerthen, indem er für den Chorreigen und die um die Thymele im Centrum gruppirte Begleitungsmusik reservirt blieb. Um etwa zwei Drittheile der so gewonnenen annähernd kreisförmigen Orchestra rundete sich der Zuschauerraum in concentrisch sich erweiternden mässig ansteigenden Sitzstufen, welche durch einen Mittelgang (Diazoma) in zwei Abtheilungen geschieden, ausserdem aber auch noch durch die radiant auseinanderzweigenden und in der oberen Abtheilung sich verdoppelnden Treppen in keilförmige Gruppen zerlegt wurden.

Die vitruvische Theorie, welche auch hier wie gewöhnlich trägen

Schablonismus an die Stelle der lebendigen Individualitat der hellenischen Kunst setzt, wird nun allerdings durch die zahlreich erhaltenen griechischen Theater nicht durchaus bestätigt. Orchestra und Zuschauerräume überschreiten zwar überall, wo nicht unüberwindliche locale Hindernisse vorlagen, den Halbkreis — einer der Hauptunterschiede des griechischen Theaters von dem römischen —, aber entweder so, dass sich dieser nur durch Tangenten verlängert, wie an den Theatern von Egesta (Fig. 171), von Syrakus, Tyndaris und Tauromenium, oder so, dass sich die Kreislinien ohne Abweichung nach aussen

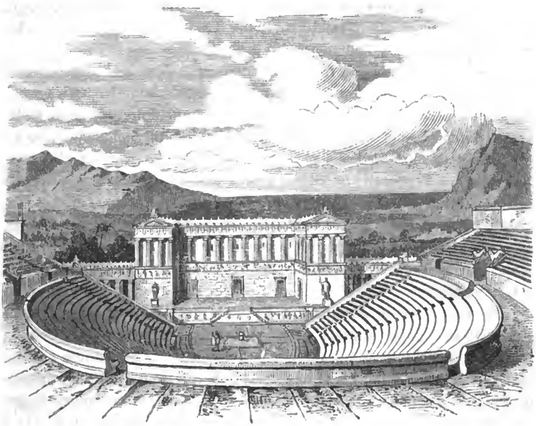


Fig. 171. Restaurirte Ansicht des Theaters von Egesta.

weiter fortsetzen, wie zu Athen, Epidauros, Megalopolis, Delos, Melos, Knidos, Laodikeia, Side, Myra, Telmissos, Patara, Aizzani u. s. w. Unter allen griechischen Theaterruinen zeigen nur zwei, die zu Mantinea und die zu Alabanda, einen ganz gebauten und aus der Ebene sich erhebenden Zuschauerraum, während alle übrigen, abweichend vom römischen Gebrauche, Bergabhänge benutzen, welche indess noch kreisförmig abgearbeitet werden mussten. Die Sitzstufen wurden dann in den lebenden Fels gehauen, oder es wurde dieser, wenn hiezu nicht

geeignet, mit marmornen Sitzbänken verkleidet; an Erdhügeln waren bedeutendere Unterbauten nöthig.

Dem Theaterbau scheint die Anlage von Odeen, theilweise bedeckten Theatern für musische Festvorstellungen, vorausgegangen zu sein, von welchen die Skias in Sparta, ein wenigstens annähernd kreisförmiges Gebäude mit Zeltdach, das ältest bekannte aber wahrscheinlich nach kleinasiatischem Vorbilde erbaut ist, jedenfalls wurde ein samischer Architekt, Theodoros des Telekles Sohn, zu dessen Herstellung nach Sparta berufen. Aehnlicher Art war auch das Odeion am Ilissos zu Athen, wahrscheinlich wie jenes grösstentheils in Holz ausgeführt. Für den Theaterbau im engeren Sinne aber scheint besonders das neuerlich wieder aufgedeckte steinerne Theater am Südostfusse der Akropolis von Athen epochemachend gewesen zu sein.

Neben den öffentlichen Bauwerken verschwinden die Privatgebäude vollständig. Dass wir kein Beispiel eines griechischen Wohnhauses mehr besitzen, ist ein Beweis, dass dieses stets eine untergeordnete Rolle spielte, durch welche die Familie im hellenischen Staatsleben überhaupt aus dem Gesichtskreis gerückt erscheint. Es war lediglich der Schauplatz der Frauenthätigkeit und in grosser Anspruchlosigkeit nach Innen gewendet, wo sich schlichte und beschränkte Räume um den Hof als Mittelpunkt gruppirten. Das Leben des hellenischen Bürgers spann sich ausser dem Hause auf den Marktplätzen, in Gymnasien und Stoen ab, und nur zu Mahlzeit und Ruhe suchte dieser die Zurückgezogenheit des Familienlebens. Diess war aber von der Aussenwelt dadurch völlig abgeschieden, dass die Wohnräume gar nicht nach Aussen sahen, indem die der Strasse zugewandte Fronte ganz unansehnlich und unbenutzt war, wodurch sich wie durch die Beschränkung der Haupträume auf das Erdgeschoss, das antike Haus hauptsächlich von dem modernen unterschied. Den Zimmern war mit Ausschluss etwa des Speisezimmers wenig Aufmerksamkeit gewidmet; meist lediglich durch die Thür beleuchtet boten auch ihre fensterlosen Wände keinen Anhalt für architektonische Ausbildung; diese beschränkte sich daher auf den Hof, dessen ringsum geführter Säulengang zugleich Vorsaal der Gemächer und dessen den Familienherd enthaltende Ausweitung an einer Seite (Parastas), der gewöhnliche Versammlungsraum der Hausgenossen, wenigstens räumlich nicht unbedeutend war. Zu einer Steigerung des Wohnhauses zum Palastbau fehlte es lange Zeit an Veranlassung; denn in der Anakten- und Tyrannenzeit war die Architektur hiezu noch zu unentwickelt, und dann missfiel der republicanischen Gleichheit jede häusliche Ostentation.

Erst als das Königthum in der macedonischen Periode wieder an die Stelle der verlebten Demokratie getreten war, nahm auch der Hausbau einen neuen Aufschwung, der jedoch weniger auf monumentale Grossartigkeit, wie auf Kostbarkeit, Prunk und Genuss bei relativ beschränkten Verhältnissen abzielte. Die Räume verdoppelten sich durch Wiederholung des Hofes, im Uebrigen aber ersetzte ein raffinirter zum Theil von den Schwesterkünsten geborgter Luxus die fehlende architektonische Erfindung und Weiterbildung. Denn den Saalbau müssen wir trotz hellenischer Bezeichnungen einzelner Formen bei Vitruvius sehr beschränkt annehmen, wie z. B. der sog. korinthische Saal mit seinem Tonnengewölbe specifisch römisch ist, doch mag immerhin der sog. ägyptische Saal mit seinem um ein Säulengeschoss erhöhten Mittelschiff auf alexandrinische Vorbilder oder der kyzikenische auf kleinasiatisch-pergamenische zurückgehen; wie überhaupt wenigstens die drei Prachtstädte der Diadochenzeit, Alexandria, die ägyptische Residenz der Ptolemäer, von Alexander selbst durch den Architekten Deinokrates angelegt, Antiochia am Orontes in Syrien, die Schöpfung des Seleukos Nikator durch den Architekten Xenäos, deren rasche Blüthe bald eine Vervierfachung des ersten Umfanges erforderte, und das von Eumenes neugegründete Pergamon auch im Privat- und Palastbau Bedeutendes boten. Dass aber hiebei und auch bei öffentlichen Anlagen an den glänzenden Ptolemäer-, Seleuciden- und Attalidenhöfen die Prunksucht allen architektonischen Halt verlor, zeigen namentlich jene Wunderwerke dieser Zeit, bei welchen der theatralisch unsolide Pomp nur von der orientalischen Kostbarkeit der Materialien überboten wird, wie denn überhaupt diese die Denkmäler jener syrisch-orientalischen Ueppigkeit sind, welcher der griechische Osten anheimfiel und welche der Hellenismus nur wie ein täuschender Firniss bedeckte. Solchem profusen Prunk an monumentalen wie an privaten Werken hatte schon Alexander selbst die Bahn gebrochen, wie z. B. durch die zur Verbrennung der Leiche des Hephästion vom Architekten Deinokrates aufgethürmte Pyramidalpyra, von welcher der quadratische Backsteinunterbau von einem Stadion Länge jederseits mit 240 goldenen Schiffschnäbeln und 960 Statuen, die zweite Terrassenstufe dann mit goldbekränzten und sonst reich verzierten Fackeln, die dritte und vierte mit Goldreliefs (Jagdscenen und Kentaurenschlacht), die fünfte mit goldenen Löwen und Stieren geschmückt war, worauf endlich barbarische Trophäen mit makedonischen Waffen folgten, die goldene Sirenengestalten trugen, deren hohler Leib die Sänger der Todtenklage enthielt. Ein ähnliches Schaustück war auch der Prachtwagen für Alexanders Leichnam. Hieher ge-

hören ferner rein private Werke ohne Monumentalcharakter: So das riesige Zelt für die dionysische Pompa Ptolemäus' II. Philadelphos, mit seinen palmen- und thyrsenförmigen prachtvollen Stützen, seiner kuppelartigen Decke, den geheimen Grotten u. s. w. Ferner der Thalamegos, die kolossale Nilbarke oder vielmehr die schwimmende Palastanlage, welche Ptolemäus IV. Philopator erbaute, mit ihrem gekuppelten Aphroditentempel und mehren Sälen, von welchen einer mit Friesreliefs, deren elfenbeinerne Figuren auf goldenen Grund geheftet waren, und mit korinthischen Säulen, deren Capitäle aus gleichen Materialien bestanden, geschmückt war, während ein Speisesaal im ägyptischen Style oder in ägyptischer Saalform hergestellt und der sog. bacchische Saal mit einer grottenförmigen Apsis versehen war.

Bei solchen Werken spielte neben der bis zur Barbarei masslosen Prunksucht auch noch technisch-mechanisches Raffinement eine bedeutende Rolle. Schon Hieron II. von Syrakus hatte unter Leitung des Archimedes durch Archias ein monströses Schiff erbauen lassen, das, hauptsächlich für Getreidetransport bestimmt, zugleich eine ganze Stadt mit Gymnasium, Parkanlage, Thürmen, Prachtgemächern, Speisesälen u. s. w. darstellte und bei drei Verdecken zwanzig Ruderreihen besass, und selbst diese Schöpfung vermochte Ptolemäus IV. mit seinem Riesenschiff zu vierzig Ruderbänken zu verdoppeln. Kurz Kolossalität und Pracht und ein wahnsinnig überbietender Wetteifer unter den Nachfolgern Alexanders des Grossen erstickten die wahre Kunst um so sicherer, als diesen Bestrebungen nicht die Solidität zur Seite ging, welche die römische Architektur, so viel sie auch von den krankhaften Einflüssen der hellenisch-barbarischen Despoten des makedonischen Erbes aufnahm, doch vor ähnlicher Fäulniss bewahrte.

Plastik.

Noch grössere und unbeschränktere Bewunderung als die Architektur verdient die Plastik Griechenlands. Lieferte auch die hellenische Architektur Ideale von Monumenten, wie sie die schöpferische Kraft keines anderen Culturvolkes erreichte, obschon es einigen spätern Perioden gelang das Problem einer künstlerischen Raumentwicklung glänzender zu lösen, so gelangte die hellenische Kunst in der Plastik auf eine Höhe, welche die Kunstthätigkeit der gesammten späteren Zeit nur noch zu ahnen, niemals jedoch wieder zu erwecken, geschweige denn zu überbieten vermochte. Seit Jahrhunderten schöpft die Culturwelt aus diesem unerschöpflichen Born in unbedingter Anerkennung einer überlegenen Meisterschaft, lernend oder wenigstens geniessend, bewundernd

und erforschend. Und wenn von der hellenischen Architektur mit Recht behauptet worden ist, dass ihre seit der genaueren Kenntniss der Monumente mögliche Wiederbelebung im Ganzen sich nicht empfehle, so wird doch Niemand anstehen, die hellenische Plastik in ihren höchsten Schöpfungen als absolut mustergültig anzuerkennen und deren beherrschenden Einfluss auf die Kunst der Gegenwart nur zu wünschen. Niemand, selbst wenn er sich entschliessen könnte, in dem gothischen Dome eine höhere künstlerische Leistung zu erblicken wie im dorischen Peripteros, wird den Sculpturen des antiken Orients oder der christlichen Völker des Mittelalters und selbst der Renaissance den Vorzug geben können vor den Marmorschätzen, wie sie jede grössere Antikensammlung vereinigt.

Ist desshalb der hellenischen Plastik unter den Leistungen der gesammten antiken Kunst unbestritten die Palme zuerkannt worden, so ziemt es sich, derselben die meiste Aufmerksamkeit zu widmen und sie als Mittel- und Brennpunkt der gesammten Kunstgeschichte des Alterthums zu behandeln. Hiezu gibt auch das reiche Material der classischen Ueberlieferung, wie namentlich der massenhaften in den Museen aller Hauptstädte bewahrten und zugänglichen Reste die Möglichkeit, noch erleichtert durch den Umstand, dass der Fleiss kunstgelehrter und archäologischer Forscher sich keinem Gebiete der gesammten Kunst mit solcher Liebe und so bedeutendem Erfolge zugewandt hat, wie diesem. So liegt denn auch die Entwickelungsgeschichte der hellenischen Plastik in den Hauptzügen so gesichert vor, wie die keines anderen antiken Kunstbetriebes, wenn auch in manchem Einzelnen noch verschiedene Ansichten bestehen, deren Vertretung, Begründung und Bekämpfung jedoch nur zur weiteren Läuterung dienen kann.

Die ziemlich lebhafte Fehde, welche schon die Frage über die ersten Anfänge hervorgerufen, darf jetzt als beigelegt gelten, seit der vermeintliche ägyptische Ursprung (Thiersch, Ross, Feuerbach, J. Braun, Stahr) widerlegt oder wenigstens auf spätere secundäre Einflüsse (Friederichs) reducirt worden ist. In der That stellen sich die ältesten griechischen Monumente mit ägyptischen Sculpturen verglichen als deren reine Gegensätze dar, welche den behaupteten Zusammenhang nimmermehr möglich machen. Die ägyptische Kunst behandelt ihre Objecte nach rein messenden Grundsätzen und schematisch nach typischen Netzen, sie zieht daher die Plastik in das Gebiet der Architektur herüber, welcher sie sich auch sclavisch unterordnet. Das Bildwerk wird sogar Architekturglied, durch Gleichartigkeit, symmetrische Regelmässigkeit und massenhafte Wiederholung, durch welche z. B. Osirispfeiler

an die Stelle der Säulen in den Peristylen oder die Sphinxalleen an die von Portiken treten, während auch die Paare von sitzenden Kolossen neben Obeliskenpaaren mehr den Charakter von architektonischen Denkmälern verrathen. Die feste Norm, nach welcher die Köpfe in fertiger Schablone mehr wie die Capitäle von Säulen, denn als Nachbildungen nach der Mannigfaltigkeit des Lebens, die Glieder ohne Rücksicht auf Function lediglich nach bestimmten Höhen- und Breitenverhältnissen wie der Säulenschaft nach dem Verhältniss des untern Durchmessers zur Höhe hergestellt wurden, benahm auch bei den kolossalsten Dimensionen den Eindruck der Selbständigkeit und liess auch ein Riesenwerk nur als den Theil eines architektonischen Ganzen erscheinen. Dazu hatte diese Plastik nur über zwei festbestimmte Stellungen zu gebieten und verzichtete sonach grundsätzlich auf die tausenderlei Verschiedenheiten der Erscheinung des Lebens und damit selbstverständlich auf jede Darstellung einer Action. Die älteste hellenische Plastik dagegen ging von einem gesunden Naturalismus aus, welcher des Künstlers Auge in erster Linie der realen Erscheinung des Individuums und zwar zunächst der Einzelnheiten an demselben zuwandte selbst mit Vernachlässigung der Proportionen des Ganzen. Ein Blick auf die älteren selinuntischen Metopen zeigt das ernste und erfolgreiche Bestreben der Hellenen in der ersteren Hinsicht, verbunden mit all den groben Fehlern, welche aus der erwähnten Lässigkeit im proportionalen Zusammenfassen des Ganzen entstanden. Schon hier fehlt genau das, was den Aegyptern vollkommen geläufig war, nemlich das correcte oder wenigstens sichere Schema, während das in der erfreulichsten Weise entgegentritt, was der ägyptischen Sculptur fehlt, nemlich die liebevolle Nachbildung nach dem Leben im Detail. Dieser naturalistische, individuelle Zug machte es unmöglich, dass die hellenische Plastik jenem architektonischen Schablonismus verfiel, der die ägyptische charakterisirt: nicht ein starres Schema, sondern das organische Leben beobachtend, zunächst nicht das Allgemeine, sondern das Einzelne cultivirend hielt sich auch der griechische Künstler frei von jenem verknöcherten Typus, an welchem die Plastik aller Culturvölker des Orients im Alterthume krankte. Dadurch war ihr auch das verliehen, woran es allen andern Völkern jener Periode gebrach, nemlich die Entwicklungsfähigkeit.

Zu diesen principiellen Verschiedenheiten kommen noch die der Formen, welche sowohl die Raçen- wie auch die Auffassungsunterschiede der hellenischen und ägyptischen Kunst klar erkennen lassen. Diess zeigt sich zunächst in den Köpfen, welche sich an ägyptischen

Werken durch die hochsitzenden Ohren, die langgeschlitzten etwas schief gestellten Augen, die breiten wenig erhöhten Nasen, die wulstigen Lippen scharf von den althellenischen unterscheiden. Ferner ist die ägyptische Gestalt schlank, die althellenische (Selinunt) gedrungen; die Schultern sind dort hoch gezogen und breit, hier herabhängend und schmal, die Hüften dort eingezogen, hier breit (Apoll von Tenea und von Thera). Das Gewand an ägyptischen Werken ist elastisch und daher ohne natürlichen Fall und entsprechende Faltenbildung so um den Körper gespannt, dass man oft nur die Enden erkennt, oder in breiter Masse eckig und schwer zusammengedrängt; das wenige Stoffliche dagegen, was an althellenischen Werken erscheint, zeigt schon von vornherein sorgfältige Naturbeobachtung: Fall und Drapirung, erfreulich selbst an misslungenen Versuchen, weil auch diese das Bemühen des Künstlers verrathen. Denn wie selbst die fehlerhaften freien Zeichnungen eines talentvollen Knaben, der Gesehenes wiederzugeben versucht, als hoffnungerweckend mehr anregen als die Patronen- und Pausenarbeit eines Handwerkers, so lassen auch die ältesten griechischen Arbeiten bereits das noch schlummernde Talent und die Entwicklungsfähigkeit ahnen, welche der handwerklich tüchtigen Kunst Aegyptens fehlen.

Im Zusammenhalt mit diesen gewichtigen Gründen gegen die Abhängigkeit der ältesten griechischen Plastik von der ägyptischen müssen die beiden Umstände unzulänglich erscheinen, welche allenfalls noch dafür geltend gemacht werden können. Erstlich die Ansicht mehrer alten Schriftsteller, welche zwar den Satz nicht ausdrücklich aussprechen, aber doch unverkennbar andeuten, dass sie die älteste Plastik Griechenlands der ägyptischen für verwandt halten, und da die letztere weitaus älter war, auch in einem entsprechenden Abstammungsverhältnisse zu dieser sich dachten. Ein Diodor und ein Pausanias aber nahmen es mit ihren Kunsturtheilen bekanntlich nicht sehr genau und vertraten in diesem Fall auch so wenig die allgemeine Ansicht des Alterthums, dass sie nie Gelegenheit nahmen, die Sache zur bestimmteren Behauptung zu formuliren. Sie liessen sich täuschen durch eine gewisse äusserliche Aehnlichkeit, welche auch Neuere getäuscht hat und als weiterer Grund für die Abstammung des Hellenischen vom Aegyptischen geltend gemacht worden ist. Diese Aehnlichkeit beruht zunächst in jener Steifheit statuarischer Werke, welche jeder primitiven Kunst eigen ist; dann aber in dem Engangeschlossenen und Gestreckten der Arme und Beine, welche die gleichfalls ursprüngliche Oekonomie in Material und Arbeit hier wie dort auferlegte. Wenn aber die griechische Kunst

in ihren Anfängen es sich so leicht als möglich machte, und ihre statuarischen Bildungen dem Materiale, sei diess nun ein Holz- oder Steinbalken, möglichst knapp anpasste, so sollte man darin noch nicht die Abhängigkeit von ägyptischen Werken erkennen wollen.

Etwas anders verhält es sich mit der erst in neuerer Zeit entschiedener geltend gemachten Beeinflussung der ältesten Bildnerei Griechenlands durch die vorderasiatische Kunst. Es ist schon in dem Abschnitte über hellenische Architektur dargelegt worden, dass die hervorragendsten Motive des ionischen Styls auf diese Wurzel zurückleiten und dass die mesopotamischen Reiche als der Herd zu betrachten seien, von welchem aus die Cultur der asiatischen Westküsten ihre erste Nahrung empfing. Diess gilt nicht allein für die Architektur, sondern in gleicher Weise für die Plastik, in beiden Gebieten jedoch so, dass die glänzend entfalteten Blüthen die orientalischen Keime oder wenigstens Einflüsse bald kaum mehr verriethen. Die mesopotamische Kunst hatte einen wesentlich anderen Ausgangspunkt genommen wie die ägyptische, der jedoch der griechischen Anschauungsweise näher stand, nemlich statt in ägyptischer Weise die menschliche Gestalt zum blossen Schema zu abstrahiren, wendete sie sich der wirklichen Erscheinung zu und nahm so einen entschieden realistischen Anlauf. In der weiteren Entwicklung aber ging sie, wie schon dargestellt worden ist, in Bezug auf den Realismus in dem Maasse zu weit, in welchem die ägyptische hinter der Wirklichkeit zurückblieb, worauf dann die Selbstgenügsamkeit des Orients jenes Halt gebot, das allenthalben den Lebensnerv der Kunst seiner Culturvölker durchschnitt. Die gewonnenen Formen erstarrten auch hier wie am Nil zu stylisirten Typen, nur mit dem Unterschiede, dass die ägyptischen Bilder sozusagen mehr den Charakter der Schrift, die mesopotamischen mehr den des Ornaments gewannen.

Weil aber der hellenische Genius nur in der Zeit seiner Unmündigkeit sich auf solchen verkümmernden Standpunkt stellen konnte, finden wir die Spuren des Einflusses der vorderasiatischen Cultur in Bezug auf die Plastik fast nur in der ältesten Periode, aber dafür in dieser in der unverkennbarsten Weise. Wir können diese das heroische Zeitalter nennen und begreifen darunter die Epoche von den frühesten Zeiten bis zum Beginn der Olympiadenrechnung (776 v. Chr.). Selbst die einheimischen Sagen von den Anfängen der hellenischen Kunst weisen nach dem Osten. Wie die mythischen Begründer monumentaler Bauthätigkeit, die Kyklopen, welchen auch die älteste Steinsculptur (am Löwenthor zu Mykene) zugeschrieben wird, aus Lykien gekommen sein sollen, so erscheinen auch die Daktylen (Finger) zu dreien, Kelmis,

Damnameneus und Akmon (Hammer, Zange, Ambos) auf dem phrygischen, zu fünfen auf dem kretischen Ida, und die Telchinen Chryson, Argyron und Chalkon (Gold-, Silber- und Erzarbeiter) auf Rhodos. So unzweideutig auch in diesen mythischen Innungen nur die Personificationen der Metallarbeit entgegentreten, so ist doch die Oertlichkeit gewiss nicht ohne tiefere Bedeutung, indem sie auf die Küsten Vorderasiens hinweist, an welchen die Metallblechtechnik die herrschende war, namentlich auf die phönikisch-palästinischen Gebiete mit Einschluss Cyperns, deren Kunstthätigkeit im vorausgehenden Abschnitt beschrieben worden ist.

Diese Metallarbeit ohne Guss, lediglich im Treiben des Blechs mit Hammer und Bunzen bestehend, setzt aber die Holzschnitzerei voraus, ohne deren Unterlage das Sphyrelaton kaum gedacht werden kann. Das getriebene Goldblech des salomonischen Tempels z. B. hatte reliefgeschnitztes Cedernholz als Futter und war wahrscheinlich über dieses getrieben, und so dürfen wir es wohl vor der Erfindung des Erzgusses auch bei statuarischen Werken annehmen. Statt der Metallbekleidung mochte aber in den meisten Fällen einfache Bemalung oder wohl auch puppenartige wirkliche Bekleidung genügen, wodurch die Holzschnitzwerke grössere Selbständigkeit erhielten. Die Holzschnitztechnik scheint auch den Hellenen noch am meisten ureinheimisch gewesen zu sein; geschnitzte Götterbilder (Xoana) erscheinen als der früheste Ersatz jener Balken und Steine, welche die anikonische (bildlose) Vorzeit als Göttersymbole verehrte, und so alt, dass manche davon, zu deren Herstellung keine Ueberlieferung mehr hinaufreichte, geradezu als vom Himmel gefallen bezeichnet wurden.

Wir können uns diese ältesten Xoana kaum roh genug vorstellen. An dem nur nothdürftig aus einem Holzstrunk geschnitzten Rumpfe scheinen die Glieder nicht blos eng anliegend und ungetrennt, sondern nur angedeutet und lediglich insoweit ausgeführt gewesen zu sein, als nöthig war, um die Attribute anzubringen, wie an der Athenestatue in Troia, welcher Rocken und Spindel in die eine und eine Lanze in die andere Hand gegeben war. Vermuthlich war übrigens die ganze Gestalt in einen wirklichen Mantel gehüllt, wie diess auch bei uns an alten Cultbildern an Wallfahrtsplätzen noch üblich ist. Auch der Kopf scheint durch einen wolligen Perückenaufsatz der Schwierigkeit der Haarbildung überhoben zu haben, wie die spätere Behandlung des Haares in Marmor (Apoll von Tenea) zu schliessen erlauben dürfte. Wie mangelhaft aber das Gesicht geschnitten war, erhellt aus der Notiz, dass einige Xoana geschlossene Augen hatten, was wir wohl nicht mehr mit der

frommen Sage des Alterthums erklären dürfen, das Götterbild habe sie vor irgend einem Frevel geschlossen, sondern vielmehr dahin, dass das Auge etwa nur mit einem horizontalen gemalten Striche angedeutet gewesen sei.

Ueber diese rohe Puppenbildung nun soll Dädalos hinausgegangen sein und der Kunst erst den Weg gebahnt haben. Zugleich als der Erfinder der zur Holzarbeit nöthigen Instrumente: Axt, Säge, Bohrer, Bleiloth, Fischleim genannt, wird ihm auch die nähere Ausbildung der Körperformen zugeschrieben, so die Oeffnung, d. h. wohl die Bildung des vorher nur angedeuteten Auges und die Trennung der Füsse in Schrittstellung. Wir dürfen uns auch diese Fortschritte noch nicht sehr namhaft vorstellen und von der Sage, dass man die Bildwerke der Trennung der Beine wegen binden musste, damit sie nicht davonliefen, nicht auf frappante Lebendigkeit und Vollendung schliessen, sonst würden nicht classische Gewährsmänner, welche solche angeblich dädalische Werke kannten, sagen, sie seien »wunderlich anzuschauen« (Pausanias), oder »ein Dädalos würde sich in späteren Zeiten mit solchen Arbeiten lächerlich gemacht haben.« Mit der Persönlichkeit des Dädalos aber verhält es sich nicht viel anders wie mit den Daktylen und Telchinen in der Metallarbeit: der Name Daedalos (Bildschnitzer) ist nemlich wieder nichts anderes als eine Personification der Holztechnik und ein Collectivname für die zu grösserem künstlerischen Aufschwung gelangte Holzschnitzerei. Wie diese aus dem Handwerk sich entwickelt hatte, so nannte auch die Sage den Palamaon (Handwerker) oder Eupalamos (geschickten Handwerker) den Vater des Dädalos. Auch dessen angebliche Reisen, wie von Athen nach Kreta, Sicilien, Theben, Pisa, Aegypten u. s. w. beruhen einfach auf dem Vorkommen sog. dädalischer Werke an diesen Plätzen.

In homerischer Zeit (9. Jahrhundert v. Chr.) galten dädalische Werke als hochbedeutend und zugleich als alt, so dass wir deren Periode und den Beginn der Bildschnitzkunst etwa in das 10. Jahrhundert setzen dürfen. Das einzige Schnitzbild, das Homer direct erwähnt, die sitzende Athenestatue zu Troia, der die Troianerinnen ein Gewand auf die Kniee legen, wird der homerischen Vorstellung in dädalischer Art und überdiess wirklich bekleidet vorgeschwebt haben. Darf man Il. I. 14 auch auf ein Apollobild schliessen, so war diess wohl ebenso wie die Athene wenigstens theilweise in Gewand gehüllt, von der Stirnbinde ist sogar ausdrücklich die Rede. Neben diesen Puppenbildern fehlt es aber auch nicht an metallblechbekleideten; denn es ist wohl kaum zu bezweifeln, dass man sich die goldenen und silbernen Hunde und die goldenen

jugendlichen Fackelhalter (Lampadophoren) im Palast des Alkinoos als mit getriebenem Gold- und Silberblech umgebene Holzbilder zu denken habe, deren Technik, wie schon öfter bemerkt worden ist, in den phönikischen Landen heimisch war und im heroischen Griechenland nachgeahmt wurde. Denn wenn auch die Phäakeninsel von der Phantasie des Dichters aufgeputzt wird, so durfte diese, wenn sie verständlich bleiben wollte, doch nicht etwas technisch Neues erfinden. Es scheint jedoch, dass die statuarische Kunst in der heroischen Zeit keine Breite hatte, wenn auch die Vermuthung als zu weit gehend bezeichnet werden muss, dass namentlich den metallblechbekleideten Werken der Phäakeninsel bei Homer nur eine ungefähre Kunde aus dem Verkehr mit orientalischen, innerasiatischen Völkern zu Grunde liege. Jedenfalls lag das Schwergewicht der Bildnerei dieser Periode in einem anderen, nemlich dem tektonischen Gebiete. Hierher gehören zunächst Mobilien in Holz, weniger durch die bereits Homer bekannte Technik des Drechselns, als theils durch Reliefschnitzerei an denselben, theils durch die eingelegte Arbeit, bei welcher Metall- und Elfenbeinplättchen, wie Bernstein in die eingeschnittenen Vertiefungen gefügt, das Ornament oder die figürlichen Darstellungen bildeten. Diese wahrscheinlich wieder auf syro-phönikische Einflüsse, auf welche schon die Materialien wie Analogien (salomonischer Thron) hinweisen, zurückgehende Technik, in welcher, abgesehen von eigentlichen Kunsthandwerkern, die königlichen Helden selbst (Odysseus als Verfertiger des Ehebettes) ebenso wie die Königinnen (Penelope, Andromache und Helena) in Stickerei und Weberei bewandert waren, für welche aber auch Künstler von Fach genannt werden, wie Ikmalios als der Verfertiger des Sessels der Penelope, reicht auch noch in die historische Zeit herab (Kypseloslade) und wird dort eingehendere Besprechung finden.

Die bedeutendste Stelle aber nehmen in diesem Gebiete die von dem Dichter am ausführlichsten und anschaulichsten beschriebenen Metallgeräthschaften mit Bildwerk ein, namentlich Gefässe, Dreifüsse und Waffen. Die ersteren, welchen das Epitheton »blumenreich« charakteristisch ist, dürfen wir uns mit Ornamentkränzen verziert vorstellen, wie sie sich in Assyrien und ganz ähnlich an altgriechischen und altitalischen Broncen, namentlich aber gemalt an den ältesten griechischen Vasen finden. Becher mit Buckeln (Il. XI. 633.) haben die ninivitischen Ausgrabungen in Bronce geliefert und Vögel wie stylisirte Thierkämpfe und Schlangen (Il. XI. 634., Od. XI. 610 fg., XIX. 227 fg., Il. XI. 17 fg.) finden sich an allen alten Vasen häufig in das Ornament eingesetzt und sind diesen analog leicht auch als Henkel oder auf Metall-

spangen, Wehrgehenken und Rüstungen zu vergegenwärtigen. Die Hinweisung auf vorderasiatische Vorbilder für Broncearbeiten wird von Homer selbst gegeben durch die Erwähnung von sidonischen Krateren (Mischkrügen) und einem kyprischen Panzer. Von ganz besonderem Reichthum aber waren die Schilde, deren Beschreibung uns nicht blos die bildlichen Darstellungen, sondern auch die Technik derselben erkennen lassen. Die letztere bestand aus dem Uebereinanderfügen mehrer Metallscheiben, von welchen je die untere von grösserer Peripherie, als die daraufgesetzte, so dass bis zur kleinsten Mittelscheibe von jeder nur schmale concentrische Kreisstreifen sichtbar blieben, auf welchen dann die bildliche Verzierung angebracht war. An dem verhältnissmässig einfachen Agamemnonsschilde (Il. XI. 32 fg.) war nur die Mittelscheibe mit einem Bildwerk, nemlich dem Gorgoneion verziert, den Rand schmückten lediglich zehn Buckel aus Zinn und ausserdem ein dreiköpfiger Drache das Schildgehenke. Ungemein reich aber ist der Achilleusschild (Il. XVIII.) gedacht, der wohl als ein Werk des Hephästos über den gewöhnlichen Schmuck einer Heroenwehr hinausgehen mochte, aber darum über dessen Art und Gestalt nicht minder verlässigen Aufschluss gibt. Fünf Schichten lagen hier übereinander, »zweie von Erz, die inneren zweie (vielleicht alternirend mit den broncenen) von Zinn, aber die eine von Gold, wo die eherne Lanze gehemmt ward (mithin die kleine Mittelscheibe)«. Dadurch bildeten sich vier Streifen um die letztere, alles mit reichen figürlichen Darstellungen bedeckt, welche sich etwa in folgender Weise vertheilen: Symbole von Erde, Meer und Himmel, dazu Sonne, Mond und Sterne schmückten das Centrum, den darauffolgenden engsten Kreisstreifen einerseits eine Stadt im Frieden mit Hochzeitfestzug und Gerichtscene, anderseits eine bekriegte Stadt mit Ausfall und Erbeutung von Heerden; den zweiten Streifen die vier Jahreszeiten, charakterisirt durch das Pflügen, die Ernte, die Weinlese und durch eine von Löwen überfallene Rinderheerde neben friedlich weidenden Schafen; den dritten Streifen ein Reigentanz mit Zuschauern, in deren Mitte ein Sänger; den vierten und äussersten Ring aber, der vielleicht schmaler zu denken als die übrigen, der Okeanos, d. h. ein Wellenkranz mit Fischen, der ja auch nach der Vorstellung der Alten die schildförmige Erdscheibe umschloss. Die Figuren sind aus dünnen Metallblechen geschnitten und aufgenietet zu denken, ob erst reliefartig getrieben oder silhouettenartig flach und unplastisch, muss dahingestellt bleiben. Natürlich wurde Metall gewählt, das vom Grunde verschieden war, wodurch das Ganze seiner Wirkung nach sich dem Gebiete der Malerei näherte. Flur und Reben-

gefilde bei den Jahreszeiten werden von Gold genannt, »doch glänzeten schwärzlich die Trauben,« die Rebenpfähle dagegen erscheinen von Silber, der Graben von Stahl, das Gehege von Zinn; den Tänzern im Reigen »hingen selbst goldene Dolche an silbernen Riemen«. Es müssen demnach verschiedene Metalle sogar in derselben Darstellung verwendet und die Wirkung als eine farbige angenommen werden, und so er-



Fig. 172. Gemälde vom Deckel der Dodwell-Vase in München. (Grösse des Originals.)

scheint auch diese Metallblechtechnik (Empästik) der eingelegten Arbeit an Holzmobilien verwandter wie dem Sphyrelaton.

Betrachten wir aber das Werk, abgesehen von der Technik, von der künstlerischen Seite. Natürlich gehört die lebendige Schilderung dem Dichter; doch ist es durchaus glaublich, dass Darstellungen wie Reigentanz, Festzüge, Heerden, kriegerische Scenen u. s. w. zur Ausschmückung von Geräthen und Waffen gewagt worden sind, wenn auch in einer schlicht erzählenden, mehr beschreibenden Weise, der es nicht

auf künstlerische Durchbildung des Einzelnen, sondern nur auf Verständlichmachung des ganzen Vorgangs ankam. Mit wie wenig künstlerischen Mitteln diess möglich ist, zeigen ägyptische Wandgemälde, assyrische Sculpturen und griechische Vasen älteren Styls (vgl. Fig. 172) zur Genüge. Wie Knaben Figuren aus Papier, so schnitt wohl der Künstler der Heroenzeit seine Figuren aus den dünnen Metallblechen und setzte sie raumausfüllend so gut es ging zusammen, dem Verständnisse, wo es nöthig war, durch beigeschriebene Namen oder Bezeichnungen nachhelfend. Ob es dazu assyrischer Vorbilder direct bedurfte, ist fraglich; wahrscheinlich indess, dass auch hierin wie im Sphyrelaton vorderasiatischer Einfluss sich geltend machte und dass die Typen, wie wir sie auf den ältesten Vasengemälden finden und welche mehr auf phönikische Einwirkung schliessen lassen, stylistisch am nächsten stehen. In der Einzelbehandlung solcher Geräthdecorationen lag demnach wenig Künstlerisches, dafür umsomehr im Ganzen, in der Erfindung: die Schrift war schlecht, um so gewählter aber die Sprache. Dieselben Bilder erscheinen auch auf assyrischen Sculpturen, so dass man mit Benutzung dieser, wenn man die typischen Formen vom Tigris herübernehmen wollte, den homerischen Schild reconstruiren könnte; dort aber entbehrte die Darstellung des einheitlichen künstlerischen Grundgedankens, des Princips der Entsprechung im Raume, und erscheint so, wie Brunn ausführt, als eine in Figuren geschriebene Chronik im Vergleich mit einem Gedicht, wie es uns — vielleicht mit derselben Terminologie, derselben Schrift — in der künstlerischen Composition des homerischen Schildes entgegentritt.

Dem Achilleusschilde bei Homer ähnlich ist der pseudohesiodische des Herakles zu denken. Seiner äusseren Gestaltung nach unterscheidet er sich von dem homerischen hauptsächlich dadurch, dass von den fünf scheibenförmigen Lagen die drei inneren, vielleicht unter Verdeckung der ganzen untersten Lage alle vier, an ihren Rändern mit schmalen Ringen von Stahl umsäumt waren. Die Mittelplatte schmückte das gorgoneionartige von zwölf Schlangen umringelte Haupt des Phobos; den nächstfolgenden Streifen eine kriegerische und eine friedliche Scene, nemlich der Kampf der Lapithen und Kentauren in der einen und Apoll unter den Musen in der andern Hälfte: den dritten Streifen der gleiche Gegensatz einer bekriegten und einer friedlichen Stadt in ähnlicher Composition, wie sie schon im homerischen Schilde vorgebildet erscheint, und den vierten die Darstellung der vier Jahreszeiten, von der homerischen hauptsächlich durch eine Hasenjagd für den Winter unterschieden. Mit diesen vier Gruppen contrastiren die Darstellungen auf

den vier schmalen Stahlstreifen in einer sinnvollen von Brunn zweifellos richtig gewürdigten Weise. Während nemlich in jenen Gruppen das Princip der radianten Linien an den Figuren vorherrscht, macht sich hier das der peripherischen entschieden geltend. So an den nicht aufrecht wie die Menschen einherschreitenden Ebern und Löwen des innersten Stahlringes, bei welchen im Gegensatze zu den aufrechtschreitenden Menschen die Horizontale überwiegt, ferner auf dem nächstfolgenden in dem durch einen Fischer staffirten Hafen mit fischreichem Wasser, über welches gedehnten Laufes der von den Gorgonen verfolgte Perseus hineilt, dann an dem gestreckten Laufe des Wagenrennens auf dem dritten Streifen, und endlich nicht minder an dem Okeanos mit Fischen und Schwänen des äussersten vielleicht ebenfalls stahlbeschlagenen Ringes, welcher wie am homerischen Schilde in den unfehlbar stylisirten Wellen selbst eine ornamentale Peripherie und einen dem Sinne wie der Linienführung nach höchst befriedigenden Abschluss darstellt.

Unsere Anschauung der bildnerischen Thätigkeit Griechenlands im heroischen Zeitalter stellt sich demnach neben dürftigen Notizen prosaischer Gewährsmänner fast ausschliessend aus Dichtern her, welchen behufs Verkörperung ihrer natürlich poetisch gesteigerten Schilderungen nur die Analogien ninivitischer Reliefs und namentlich altgriechischer Vasenbilder unterstützend zur Seite stehen. Doch fehlt es auch nicht gänzlich an erhaltenen Werken jener Periode, von welchen freilich einige zwar hochalterthümliche aber doch schwer datirbare kunstgeschichtlich unbrauchbar sind. Sicher in Bezug auf ihre Hierhergehörigkeit sind nur zwei, und auch von diesen entzieht sich das eine, die schon in der Ilias (XXIV. 613) erwähnte Niobe am Berge Sipylos bei Magnesia ebenfalls der stylistischen Charakterisirung. So grob gearbeitet oder so verwittert, dass schon ein antiker Augenzeuge (Pausanias) sagt, sie sei in der Nähe nur ein rauhes Gestein, welches das Bild einer menschlichen Figur gar nicht erkennen lässt und nur für die Ferne eine weinende und niedergebeugte Frau darstellt, was sich bei Wiederauffindung des dreifach lebensgrossen Felsenreliefs in neuerer Zeit bestätigt fand, machte es nicht einmal die Herstellung einer befriedigenden Zeichnung der unklaren Formen möglich. Um so bedeutender aber ist ein zweites ebenfalls vorhomerisches Denkmal, das ältest bekannte Bildwerk Griechenlands und Europa's, nemlich das Relief über dem von ihm sogenannten Löwenthor von Mykene, dem als Zeugen vom Auszug des Agamemnon und vom Untergang seines Hauses ehrwürdigen Hauptthore der Atridenburg daselbst (Fig. 173). In architektonischer Hin-

sicht wie in Bezug auf seine Bedeutung bereits besprochen (S. 181 fg., Fig. 115), bietet es uns hier zunächst nur die beiden aufrecht stehenden Löwen zur Betrachtung dar. Die nach auswärts gewandten Köpfe waren in besonderen Stücken angesetzt, und sind desshalb verschwunden. Das Fehlen der Mähnen kann uns an der Bestimmung der Thiere als Löwen, wofür sie schon, was allerdings nicht viel sagen will, Pausanias erkannte, nicht irre machen, ich erkläre sie mir aber aus dem syro-phönikischen Vorbilde in getriebener Arbeit, welchem, wie den alten Vasenbildern, Haarbildung fehlte. Derselbe Einfluss nemlich, welcher sich am sog.

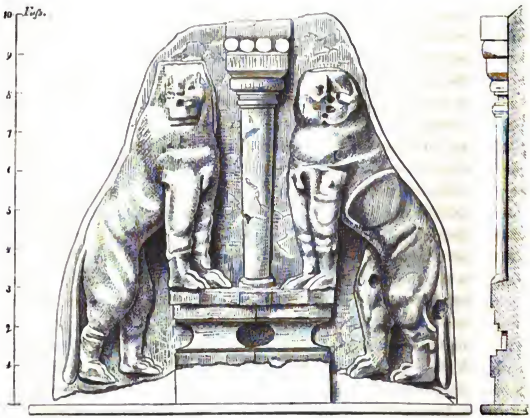


Fig. 173. Relief vom Löwenthor in Mykene.

Schatzhaus des Atreus zweifellos (vgl. S. 175 u. 176) geltend machte, muss auch hier angenommen werden, und nur mit diesem erklären sich die eigenthümlichen der Steinsculptur von Haus aus fremden Formen bei nicht geringer Naturwahrheit. Die Verwandtschaft mit assyrischen Thierbildungen ist indess bereits erkannt worden, man kann nur hinzufügen, dass es jene Verwandtschaft war, in welcher die Kunstthätigkeit der phönikischen Küsten mit der mesopotamischen stand: denn das phönikische Handelsvolk bildete zwischen den Culturländern am Tigris und am ägäischen Meere die auch in eigenen kunsttechnischen

Leistungen einflussreiche Vermittlung. Von diesen Nachbarn borgten auch die lykischen Kyklopen, welche der Sage nach die merkwürdige Steinsculptur fertigten, ein Werk, das allem Anschein nach ziemlich vereinzelt stand und dessen Technik nicht national und heimisch werden konnte, so lange das Kunstbedürfniss noch an der Decoration tektonischer Gebrauchsgegenstände sein Genügen fand und der Drang nach monumentaler Kunst, der erst mit der Vollendung des Säulentempels erwacht zu sein scheint, noch nicht erschlossen war.

Selbst in den zwei ersten historischen Jahrhunderten nach dem Anfang der Olympiadenrechnung, vom Beginn des achten bis zu dem sechsten Jahrhundert, scheint sich die Kunstthätigkeit in ihrer Richtung wenig verändert zu haben. Die statuarische Kunst, von handwerklichen Bildschnitzerinnungen oder Familien in Athen, Argos und Sikyon ohne weiteren Aufschwung (dädalisch) vertreten, bleibt in gleicher Weise zurück hinter der decorativen, welche wenigstens in Bezug auf die Darstellungen sich neue Gebiete eroberte. Beschränkten sich nemlich diese in der heroischen Zeit in der Hauptsache auf Scenen aus der nächsten Wirklichkeit, so lag jetzt der bildsame Schatz der Heldensage poetisch vorgebildet für die Bildnerei bereit, seit die homerischen Gesänge Eigenthum der Nation geworden waren, Arktinos von Milet (um die Mitte des 8. Jahrhunderts) und etwas später Lesches von Lesbos, die Ilias weiterführend, den Untergang Troia's besungen, Stasimos aus Cypern aber die der Ilias vorausgehenden Begebenheiten zu seinem Stoffe gewählt hatte, während anderseits die Odyssee ihre Parallelen, ausserdem aber in der Thebais auch der Zug der sieben Helden gegen Theben, dann die Sagen von der Titanomachie, den Thaten des Herakles und des Theseus ihre epische Darstellung gefunden hatten. Das Epos hatte der Plastik nicht blos die Gegenstände geliefert, sondern sie auch in plastischer Anschaulichkeit vorgebildet, die Vorlagen geschaffen, aus welchen jetzt die Bildnerei in vollen Zügen schöpfte.

Diess zeigen namentlich die beiden Hauptwerke dieser Zeit, die Lade des Kypselos im Heräon zu Olympia und der von Bathykles aus Magnesia gefertigte Thron des amykläischen Apollo. Die erstere, ein muthmasslich oblonger Schrein aus Cedernholz, den Kypselos, Tyrann von Korinth, zur Erinnerung an seine Rettung in einem solchen Fruchtkasten, in welchem er als Kind versteckt den Verfolgungen der Bacchiaden entgangen war, nach Olympia geweiht hatte, war entweder an den drei Seiten (mit Ausschluss der angelehnten Rückwand) oder nur an der länglichen Vorderseite mit Bildwerk bedeckt, das sich in fünf muthmasslich ungleich breiten Streifen übereinander hinzog (vgl. Skizze

zu Overbeck's Abhandlung: k. sächs. G. d. W. Bd. IV.). Die Figuren waren aus dem Holze geschnitten und zum Theil mit Elfenbein und Gold eingelegt, verrathen mithin dieselbe Technik, die wir schon in homerischer Zeit gefunden haben. Die Darstellungen, welche fast rein mythologisch und ungemein reich und mannigfaltig aus der gesammten oben genannten Heldenpoesie entnommen sind (Pausanias V, 17—19), lassen in Bezug auf den Styl nur einige kleine Fortschritte vermuthen, analog etwa denjenigen, welche die Vase des Klitias und Ergotimos in Florenz (Françoisvase), die auch wegen ihrer Streifengliederung und Mannigfaltigkeit der dargestellten Mythen mit Recht zur Vergleichung herangezogen worden ist, im Gegensatze zur oben dargestellten Dodwell-vase, erkennen lässt. (Vgl. Fig. 174.)

Der Thron des Apollo zu Amyklä bei Sparta, mit welchem sich einer der ältesten historischen Künstlernamen, der des **Bathykles** aus Magnesia verbindet, der aber ein halbes Jahrhundert später thätig gewesen zu sein scheint als der Meister der Kypseloslade, wird von Pausanias (III. 18—19) in Bezug auf sein Bildwerk ausführlich, in tektonischer Beziehung dagegen unverständlich beschrieben (man vergleiche die abweichenden Restaurationsversuche von Pyl und Ruhl, Archäol. Ztg. 1852 u. 1854). Sicher ist nur, dass der Thron kolossal und ohne eigentlichen Sitz war, indem das alte puppenartige Götterbild in demselben stand. Nicht weniger als 41 Scenen, abgesehen von grösseren Compositionen an der Basis des Götterbildes, bedeckten in flachem Schnitzwerk nach Art der Technik am Kypseloskasten das Aeussere und Innere des Thrones, der aber auch Rundbilder oder wenigstens Dreiviertelsrundwerke, wie Chariten- und Horenpaare, Tritonen u. s. w. an den Stuhlbeinen, die Bilder des Künstlers und seiner magnesischen Gehülfen an der Lehne, sonst Dioskuren, Sphingen, Panther und Löwen zeigte. Noch bleibt jedoch auch an solchen mehr statuarischen Zuthaten der lediglich decorative Charakter: das reine monumentale Rundbild hat sich den Fesseln einer hierfür unentwickelten Technik noch nicht entrungen. So lange

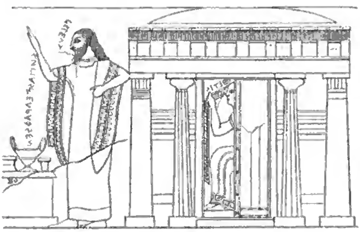


Fig. 174. Von der Vase des Ergotimos und Klitias.

der Bildhauer nur die Wahl hatte zwischen dem Xoanon und dem Sphyrelaton, fehlte zur Entwicklung der monumentalen Bildnerei die materielle Grundlage, und selbst wenn wir vereinzelten Aufgaben höherer Art, wie in dem Zeuskoloss, den Kypselos oder sein Sohn Periander nach Olympia weihten, und der von getriebenem Goldblech (mit Holzkern) war, begegnen, so dürfen wir auch von einer solchen uns kaum eine andere Vorstellung machen, wie von den übrigen Sphyrelata dieser und der heroischen Periode, nemlich, dass das Werk dem Material nach kostbar, künstlerisch aber unbedeutend war. Denn die technische Unbeholfenheit begünstigte das in der Natur jeder Religion begründete Beharren bei altehrwürdigen Typen an den Cultbildern und stand damit in so enger Wechselbeziehung, dass es schwer zu sagen wäre, ob im Gebiete statuarischer Götterbildnerei die Unbedeutendheit der Fortschritte mehr auf Rechnung der jede Aenderung erschwerenden hieratischen Satzung und religiösen Scheu oder der technischen Beschränkung auf Puppenxoana und Sphyrelata zu setzen sei.

Zur Förderung der statuarischen Kunst bedurfte es vor Allem neuer technischer Errungenschaften. Diese wurden gegen Ende der oben behandelten Periode, zu Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr., gewonnen, und bestanden hauptsächlich in drei Erfindungen oder vielmehr in der ausgedehnteren Anwendung derselben, nemlich im Bronzeguss, in der Marmorplastik und in der chryselephantinen (Goldelfenbein-) Technik. Jede Art hatte ihre allmälige Entwicklung und wenigstens die erste und letztere ihre Stufen mit vorbereitenden und unterstützenden Nebenerfindungen. So war es für den Bronzeguss unerlässlich, dass die Thonplastik einen entsprechenden Aufschwung nahm. Mit diesem steht der Name des in Korinth sesshaften sikyonischen Töpfers Butades in Verbindung, welcher vielleicht um die Mitte des 7. Jahrhunderts die Firstziegel der Tempel erst mit flachem (Prostypon), dann mit hohem Relief (Ektypon) zu schmücken lehrte, und namentlich ein Porträtrelief in Thon hinterliess, das bis zur Zerstörung von Korinth im Nymphäon daselbst als das erste der Art gezeigt wurde, und an welches sich die anmuthige Anekdote knüpfte, des Butades Tochter habe beim Abschiede von ihrem Geliebten dessen Schatten an der Wand mit Kohle umrissen, der Vater aber den Contour mit Thon plastisch ausgefüllt und dann das Werk gebrannt. Beide Notizen haben an sich wenig Werth; dass aber ein Töpfer als Künstler sich einen dauernden Namen verschaffte, dürfte vielleicht zeigen, dass mit ihm die Thonbildnerei wesentliche Fortschritte machte und erst befähigt wurde, die Mutter des Erzgusses zu werden, der ja Thonmodell und Thonform voraussetzt.

So war auch die Erfindung des Löthens gewiss nicht ohne Bedeutung und eine Brücke von dem Nietwerk des Sphyrelaton zum Guss, ja selbst beim Guss grösserer Werke, welcher wenigstens Anfangs nur stückweise ausgeführt wurde, unentbehrlich. Die Erfindung scheint erst am Eisen gemacht worden zu sein, und Glaukos von Chios erregte mit derselben (im 7. Jahrhundert v. Chr.) um so grösseres Aufsehen, als der von Alyates nach Delphi geweihte eiserne Kraternntersatz auch sonst ein Kunstwerk und in seinen Beinen und Spangen mit ornamentalem Bildschmuck (in Thieren und Pflanzen) bedeckt war.

Mit Erfüllung dieser beiden Vorbedingungen war der Boden für den monumentalen Erzguss geebnet, welchen die Samier Rhoikos und Theodoros, die Söhne des Phileas und Telekles, nicht eigentlich erfanden — denn er war schon den Phönikiern (Giesserei bei Scythopolis, vgl. S. 143) bekannt — als vielmehr in Griechenland zuerst und namentlich plastisch anwandten. Ueber ihre Zeit gehen die Ansichten um mehr als ein Jahrhundert auseinander (vom Anfang des 7. bis zum Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr.), doch bleibt es sicherer, sie mit Brunn in den Ausgang dieser Periode zu setzen und zwar ohne den Namen des Theodoros durch die Annahme eines ältern und eines jüngern zu verdoppeln. Die Neuerung wird wohl mit dem Massivguss kleinerer Werke begonnen haben; ob sich aber die beiden Genannten darauf beschränkten, ist sehr zweifelhaft, da Materialersparung und Gewichtsverringerung bei grösseren Dimensionen nothwendig auf den Hohlguss mit feuerfestem Kern führen musste, und vielleicht erst dieser Fortschritt die beiden Künstler zu Erfindern und berühmt machte. Indess mochte die Entwicklung der Technik langsam vor sich gegangen sein und Anfangs die künstlerische Seite beeinträchtigt haben; wenigstens berichtet Pausanias von einer weiblichen Statue des Rhoikos (angeblich Styx) im Artemistempel zu Ephesos, dass sie noch alterthümlicher und roher gewesen sei, als eine gleichfalls bronzene Athene in Amphissa, welche man dort (fälschlich) troisch nannte. Dass die beiden Samier auch noch in der alten getriebenen Arbeit thätig waren, erhellt z. B. aus dem kolossalen von Theodoros gefertigten und von Krösos nach Delphi geweihten silbernen Mischkrug von 600 Amphoren (an 200,000 Liter) Gehalt, oder aus einem goldenen Weinstock mit Trauben von gefassten Edelsteinen und einer goldenen Platane im Besitz der Perserkönige, welche letzteren Werke an Vorbilder in den assyrischen Palästen erinnern, von deren Existenz Reste von Palmen aus Goldblech, die neuerlich durch V. Place im Sargonspalast (Khorsabad) an einem Portale gefunden wurden, Zeugniss geben. Wenn Theodoros demnach

viel in Gold arbeitete, kann es uns nicht befremden, ihn auch als Toreuten im Kleinen zu finden, worauf der freilich sagenhafte Ring des Polykrates, angeblich sein Werk, und die ebenfalls nicht unbedenkliche männliche (Porträt-?) Statue mit einer Quadriga auf der Hand, welche eine Fliege mit ihren Flügeln zu bedecken vermochte, hinweisen.

Eine vielleicht noch glanzvollere Zukunft war der zweiten Erfindung, nemlich der Sculptur in Marmor vorbehalten. Wie Samos die Heimath des hellenischen Bronzegusses, so ward für die Marmortechnik Chios die Geburtsstätte. Die ersten Anfänge derselben — und hier ist nur von statuarischer Marmorarbeit die Rede, denn vereinzelt (Relief am Löwenthor von Mykene) und im Kleinen (Idole) war der Stein schon seit den frühesten Zeiten zu Bildnerei verwendet worden — waren vielleicht etwas älter als die Anwendung des Bronzegusses; denn Melas, der Stammvater der chiischen Marmorbildhauerfamilie, lebte um die Mitte des 7. Jahrhunderts, doch wissen wir von ihm und seinem Sohne Mikkiades nichts als die Namen. Des Letzteren Nachfolger, Archermos, konnte schon wagen, eine Nike geflügelt darzustellen, doch wurde auch er von seinen beiden Söhnen Bupalos und Athenis verdunkelt. Wie weit mit diesen, die um 540 v. Chr. lebten, die Marmorsculptur gediehen war, erhellt aus mehrfachen Notizen. Dass sie im Material schon höchst wählerisch geworden waren und keinen anderen Marmor als den durch sein schimmernd durchscheinendes Korn ausgezeichneten parischen Lychnites mehr verwendeten, wäre noch das Geringste. Unter ihre in Delos aufgestellten Sculpturen aber konnten sie — und sie konnten es nur, weil Niemand etwas dagegen zu erinnern hatte — die selbstbewusste Inschrift setzen: »Nicht allein durch seine Weinstöcke ist Chios berühmt, sondern auch durch die Werke der Söhne des Archermos.« Von ihnen zuerst werden zahlreiche Arbeiten genannt, und von fürstlichen Liebhabern selbst noch in späterer Zeit gesammelt. Noch Augustus suchte an allen seinen Bauten und namentlich in den Giebeln des prachtvollen palatinischen Apollotempels ihre Werke, für die er eine besondere und gewiss nicht unbegründete Vorliebe hatte, anzubringen, und diese waren demnach wenigstens derart, dass sie nicht entstellten. Wenn wir uns aber fragen, wie dieser namhafte Aufschwung zu erklären sei, so bietet uns gerade die Notiz von der Liebhaberei des Augustus den Schlüssel zur Antwort dar. Der Kaiser schmückte seine Bauten und zwar, wie die Giebelfelder des Apollotempels lehren, vorwiegend äusserlich mit jenen Werken; mithin waren diese keine Cultbilder, sondern architektonische Sculpturen. Die ersteren hinkten aus den oben angegebenen Gründen nach und zögerten

mit jedem künstlerischen Fortschritt, während die letzteren, weil sie von hieratischer Satzung freier waren, in ihrer Entwicklung ungehemmter vorwärtsschritten. Nur in dem letzteren Gebiete konnte daher der strebsame und geniale Künstler der älteren Zeit ein freies Feld seiner Thätigkeit finden, und es war ein Glück, dass die Nachfrage in demselben naturgemäss eine grössere sein musste, als in den mehr vereinzelten Cultbildern, die man sogar gerne von den älteren Heiligthümern auf die an ihre Stelle getretenen Neubauten übertrug. Wie ungleichzeitig aber deshalb die Kunst in den beiden Gebieten fortschritt, werden wir noch an den äginetischen Giebelgruppen zu ersehen Gelegenheit haben.

In der Zeit der beiden grossen Chier Bildhauer begann aber die Marmorplastik auch an andern Punkten zu blühen. Zunächst in Sikyon durch die beiden Kreter Dipoinos und Skyllis, die vielleicht um ein Geringeres älter als jene Chier angenommen werden dürfen. Es scheint, dass diese nach Sikyon berufen worden sind und dort unter Gründung einer Schule ihre hauptsächlichste Thätigkeit entfaltet, zeitweilig aber ihre Werkstatt auch in andere Städte, wie Argos, Kleonae und Ambrakia verlegt haben. Dass sie ebenfalls parischen Lychnites als Material verwandten, deutet auf ihren Zusammenhang mit der chiischen Schule, wie die Erwähnung einer Gruppe des Apollon, der Artemis, der Athene und des Herakles (Darstellung des Dreifussraubes?) darauf hinweist, dass auch sie ihren Ruhm weniger in Cultbildern, wenn auch zwei Athenen von ihnen erwähnt werden, als in Gruppencompositionen für Architekturausschmückung gesucht haben.

Obwohl indess diese kretischen Meister nach Plinius' Zeugniss in der Marmorsculptur hohen Ruhm erlangten, sind sie uns doch noch interessanter als die Begründer der dritten von den genannten statuarischen Techniken, jener, in welcher später die Plastik durch Phidias den Höhepunkt erreichen sollte, nemlich der Goldelfenbeintechnik. Sie scheint aus der Uebertragung der eingelegten Arbeit tektonischer Werke, wie wir sie an Mobilien schon in heroischer Zeit gefunden haben, auf die Rundplastik entstanden zu sein und entwickelte sich in deutlich unterscheidbaren Stadien. Denn Dipoinos und Skyllis blieben noch bei einer theilweisen Umhüllung des in Holz geschnitzten Werkes stehen und beschränkten sich in der Verkleidung auf das Elfenbein, wie eine die Dioskuren zu Pferd sammt ihren Geliebten Hiläira und Phoibe nebst deren Söhnen Anaxis und Mnasinos darstellende Gruppe im Dioskurentempel zu Argos zeigte, welche in gewöhnlichem und in Ebenholz geschnitzt und, soweit aus ersterem, mit Elfenbein verkleidet war. Von ihren

älteren Schülern, Hegylos und dessen Sohn Theokles, wird dann eine für das Schatzhaus der Epidamnier in Olympia hergestellte Statuengruppe erwähnt, welche den Herakles bei den Hesperiden nebst dem die Himmelskugel tragenden Atlas zum Gegenstande hatte und die von Pausanias freilich schlechtweg als von Cedernholz geschnitzt bezeichnet wird, bei welcher aber, wie Overbeck bemerkt, Schlange und Baum mit den goldenen Hesperidenäpfeln zur Anwendung von Elfenbein und Gold gleichsam herausforderten. Von einer Cedernholzgruppe zweier anderer Schüler der kretischen Meister, der Brüder Dorykleidas und Dontas aus Lakedämon, den Kampf des Herakles mit Acheloos um Deianira darstellend, berichtet Pausanias die Anwendung von Gold sogar ausdrücklich. Die beiden letzteren Meister müssen jedoch auch die letzte Stufe der chryselephantinen Technik bereits erreicht haben, indem sie das vorher noch grossentheils als solches sichtbare Holzschnitzwerk nur mehr als Kern benutzten und ganz mit Gold und Elfenbein verkleideten, wie diess wenigstens mit der Themis und wohl auch den Horen von Dorykleidas im Heratempel zu Olympia der Fall war. Dass Pausanias diese Werke zu den allerältesten rechnet, ist wohl relativ zu verstehen; wir dürfen auch annehmen, dass gerade die Werke, in denen eine neue Technik sich Bahn bricht, künstlerisch etwas zurückblieben. War ja in derselben Zeit und Schule noch ein Sphyrelaton aus getriebenen und zusammengenieteten Erzplatten möglich, wie das Zeusbild beim Tempel der Athene Chalkioikos in Sparta von der Hand eines Genossen derselben Schule, des Klearchos von Rhegion, zeigt, welchen man nicht desswegen aus dem Verbande der Schule hätte ausscheiden sollen, weil Dipoinos und Skyllis keine Erzgiesser waren, indem ja das Sphyrelaton der chryselephantinen Kunst, als der Verbindung des Xoanon mit dem Sphyrelaton, viel näher steht als dem Erzguss.

Ausser anderen Künstlern dieser Schule ist noch zu nennen der Aeginet Smilis, der mit Dorykleidas gemeinsam an der Horengruppe von Olympia arbeitete und als der älteste Künstler Aegina's gerühmt wird. Sein Zusammenhang mit der Schule des Dipoinos und Skyllis steht nach der angeführten Notiz mehr fest, wie der mit den späteren noch zu nennenden Meistern Aegina's; wenn er sich aber aus dem engeren Schulverbande losmachte, und so selbständig in seiner engeren Heimath wirkte, so können wir damit die erfreuliche Ausbreitung von Technik und Kunst wie die Vermehrung der Kunststätten constatiren.

Die Künstlergeschichte und die antiken Nachrichten über Kunstwerke würden uns jedoch nur über die Entwicklung der Technik und

fast gar nicht oder nur ganz allgemein über die des Styls dieser Periode belehren, wenn wir nicht Gelegenheit hätten, die schriftlichen Nachrichten auch mit einigen alterthümlichen Monumenten zu vergleichen, welche von einem glücklichen Geschicke uns erhalten und in neuerer Zeit in erfreulicher Mehrung begriffen sind. Doch kommt bei Betrachtung dieser noch ein Umstand in Rechnung, welcher zu wenig betont zu werden pflegt, nemlich die locale Verschiedenheit. Denn nicht blos das eigentliche (europäische) Griechenland, sondern auch die Hellenencolonien im Osten (Kleinasien) und Westen (Sicilien) liefern Beispiele hochalterthümlicher Steinplastik, und die beiden letzteren scheinen etwas andere Wege gegangen zu sein, wie das eigentliche Hellas. Die Nachrichten aber beziehen sich fast ausschliesslich auf das engere Griechenland mit den Inseln, so dass eigentlich nur Denkmäler aus diesem Gebiete mit denselben verglichen werden können.

Wir betrachten jedoch einige auswärtige Monumente vorweg und zunächst sicilische, nemlich die Metopenreliefs vom Mitteltempel der Akropolis von Selinus, als die ältest datirbaren unter dem erhaltenen Vorrath. Selinus nemlich wurde um 628* v. Chr. gegründet. Wenn nun auch der Mitteltempel nach Semper und Krell nicht der älteste und somit in den ersten Jahren nach der Gründung gebaute zu sein scheint, so folgte er jedenfalls frühzeitig seinen Vorgängern, so dass wir seine Entstehungszeit in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. setzen dürfen. Unter zahlreichen Fragmenten des Metopenbildwerks haben sich zwei Tafeln (jetzt in Palermo) so viel wie unversehrt erhalten, unschätzbar durch die Deutlichkeit, mit welcher das künstlerische Vermögen dieser Zeit mit allen noch anhaftenden Schwächen in ihnen sich ausspricht. Es wäre freilich falsch, darin eine Probe des Styls von Gesammtgriechenland zu sehen; denn jedenfalls spielen die sicilisch-dorischen Eigenthümlichkeiten daran eine hervorragende Rolle. Es ist ein frischer und gesunder Naturalismus, der uns hier entgegentritt, eine sorgfältige Naturbeachtung, soweit das künstlerische Verständniss eben reichte. Und diess reichte nicht über die äusseren Glieder hinaus; denn während Arme und Beine, Hände und Füsse relativ vortrefflich sind, ist nicht ein Gleiches vom Rumpf und von den Köpfen zu sagen, welche hässlich plump, unproportionirt und grob verzeichnet sind. Der Contrast ist besonders stark an dem einen der beiden Reliefs, welches Herakles, zwei gebundene Kerkopenkobolde an seinem Bogen — denn dafür ist die Tragstange zu halten — tragend darstellt und durch das gelungenere Detail der Beine des Helden überhaupt einen geschickteren Künstler verräth, als das andere, während an diesem (Fig. 175), Perseus

im Beisein der Athene die Medusa enthauptend, die knappe Composition kaum mehr die Unförmlichkeit entschuldigt, welche nicht blos der Rumpf, sondern auch Arme und Beine namentlich der Medusa zur Schau tragen. In naiver Unbeholfenheit wendet die sonst ganz nach vorne gestellte Pallas ihren rechten Fuss nach einwärts, weil die Tiefe des Reliefs dessen Vorderansicht, von der auch ein unbewusstes Gefühl von Reliefstyl zurückhalten mochte, nicht ermöglicht und die



Fig. 175. Metopenrelief vom mittleren Tempel der Akropolis von Selinunt.

Umrahmung die Wendung nach aussen noch weniger gestattet hätte; das linke Oberbein der Medusa erscheint ebenfalls des Raumes wegen um die Hälfte zu kurz und der kleine Pegasus, dessen Kopf übrigens bereits herrlich profilirt ist, wird auf känguruhartig lange Hinterbeine gestellt, um mit seinem Vorderleib noch den Arm der Medusa erreichen

zu können. Doch erscheint die Schwäche des Uebergangs von der Vorderansicht des Oberkörpers zur Seitenansicht der Beine minder auffällig, wie an den ägyptischen und assyrischen Denkmälern, und Perseus wie Herakles zeigen in den Versuchen der Vermittlung die Freiheit von jener typischen Verknöcherung bestehender Fehler, welche die Kunst am Nil wie am Tigris charakterisirt. Hat man sich einmal von dem ersten Eindruck, den die monströsen weil unproportionirten Gestalten machen, befreit, so üben diese Werke den eigenthümlichen Reiz eines ernsten Strebens bei noch anhaftender Unbehülflichkeit, das den endlichen Erfolg an gelungenen Einzelheiten unverkennbar andeutet und davon wenigstens frische Keime zeigt.

Nicht dieselbe Selbständigkeit und frische Unmittelbarkeit als Naturstudien zeigen die ältesten hellenischen Sculpturen Kleinasiens. Dort waren die Einflüsse zu mächtig, die von Mesopotamien, Phönikien, Cypern und selbst von Aegypten her sich geltend machten, als dass die Kunst sich von ihnen ganz unberührt und lediglich nach den von der Natur gebotenen Vorbildern hätte entwickeln können. Denn wenn auch die sitzenden Kolosse, welche die heilige Strasse vom Hafen Panormos bis zum didymäischen Apollotempel bei Milet zierten, dem Inschriftcharakter nach ungefähr in die Zeit um 530 v. Chr. gehörend, in der Behandlung der Körperformen und namentlich der Gewandung mit ihrer gleichwohl spärlichen aber naturgemässen Faltenlage das griechische naturalistische Element nicht verkennen lassen, so ist doch auch unleugbar, dass die sphinxalleenartige Aufreihung wie die memnonartig thronende Stellung dieser Priester und Priesterinnen des Apollotempels an ägyptische Ideen, wie die Fülle der Körperformen sammt dem tektonischen Detail der Stühle an assyrische oder näher liegende phönikische Tradition gemahnt. Der letztere Einfluss scheint noch energischer aufzutreten an den wohl etwas jüngeren Friesreliefs des dorischen Tempels von Assos in Troas (jetzt im Louvre), deren scheinbar hochalterthümliche Formenrohheit und Unbestimmtheit indess zum grossen Theil von dem Abfallen der über das sehr poröse Material gelegten Stuckverkleidung herrühren dürfte, in welcher das Bildwerk erst seine schärfere Ausführung erhalten hatte. Doch auch in den verwitterten Resten ist noch der Einfluss jener Technik in getriebenem Bronzeblech zu erkennen, welche wir als syro-phönikisch bezeichnet haben, und die in der etrurischen Bronzearbeit, welche sogar verwandte Darstellungen geliefert (Wagen von Perugia), ihre nächste Analogie findet.

Im interessanten Gegensatz zu diesem weichformigen Bronzeblechstyl steht jener Styl, wie ihn ein Relieffragment von Samothrake, ver-

muthlich von der Lehne eines Marmorsessels, im Louvre zeigt, welches drei Figuren aus dem troischen Cyklus, Agamemnon, Talthybios und Epe(ios) darstellt. In der Fläche wenig modellirt und hauptsächlich auf den hartgeschnittenen Umriss beschränkt, weist dieses an alte Vasengemälde erinnernde Werk auf empästische Vorbilder nach Art jener Schildwerke mit aufgenieteten Metallsilhouetten oder auf eingelegte Arbeit hin, wie diess auch mit der Vasenmalerei der Fall ist, deren engen Zusammenhang mit der Empästik und eingelegten Arbeit ich nicht im geringsten bezweifle. Ich nehme desshalb auch keinen Anstand, die magere vasenbildartige Umrissarbeit des Reliefs von Samothrake als den empästischen Styl zu bezeichnen, wie man in der Behandlung des Friesreliefs von Assos den Styl des getriebenen Metallblechs erkennen kann.

Diesen auswärtigen Arbeiten ist von dem eigentlichen Hellas nur eine Anzahl gleichartiger statuarischer Werke gegenüberzustellen, welche an verschiedenen Punkten Griechenlands gefunden, bei gleicher Darstellung und Auffassung doch die in der wahren Künstlernatur des Griechen begründete individuelle Verschiedenheit der Arbeit verrathen. Es sind ganz unbekleidete Jünglingsgestalten, in steifer Haltung stehend, die beiden Arme gerade herabhängend und angelegt, die Beine, von welchen das linke etwas vorgestellt ist, getrennt, den etwas vorgeneigten geradeaus sehenden Kopf, mit seiner zurücktretenden Stirne, den vorquellenden grossen Augen und den wie lächelnd aufwärts gezogenen Mundwinkeln, bedeckt von einem wulstig perückenartigen, tief über die Schulter hängenden Haarwerk. Man pflegt sie als Apollostatuen zu betrachten, obwohl der Mangel aller Attribute, deren doch die Incunabelkunst zur Charakterisirung der Gottheit unbedingt bedurfte, dazu keine Berechtigung gewährt und um so weniger, als nach Plutarch eine delische Apollostatue des Tektaeos und Angelion (Lehrer des Aegineten Kallon und somit aus dieser Periode) den Gott mit denselben in den vorgestreckten Händen zeigt, welche Haltung auch in älterer Zeit typisch gewesen und noch einige Zeit geblieben zu sein scheint (der milesische Apoll von Kanachos und der kleine Bronzeapoll im Louvre). Das perückenartige Haar allein kann jedenfalls nichts entscheiden, selbst nicht gegen die Annahme von Athletenstatuen, welche zwar zunächst in Holz, bald nach 560 v. Chr. aber auch in Stein hergestellt wurden (Statue des Arrhachion in Phigalia, von Pausanias VIII. 40, 1 ganz ähnlich beschrieben). Dass von der durch Bursian (A. Encykl. d. W. u. K. 82. S. 411) zusammengestellten Reihe das Exemplar von Thera, jetzt im Theseion zu Athen, das alterthümlichste, schien dem Verfasser angesichts eines Gypsabgusses des letzteren, nach welchem die Zeich-

nung (Fig. 176) hergestellt ist, nicht unwahrscheinlich, indem die weiche und doch nicht üppige, stellenweise sogar mit Formenschönheit, aber auch noch mit deutlicher Unsicherheit verbundene Behandlung sich auch sonst keineswegs als eine jüngere Phase der hellenischen Kunstentwicklung erwiesen, wie die harte und mehr Zucht verrathende Schärfe der Mehrzahl der archaischen Werke. Einen Anfang dieser Zucht zeigt bereits der sog. Apollo von Tenea in München, an welchem zwar kaum ein Zug von Anmuth und künstlerischer Schönheit, dafür ein um so ernsteres Streben nach knapper Formrichtigkeit erkennbar ist, welche auch, freilich an den äussern Gliedern, an Armen und Beinen mehr als am Rumpfe bis zu hohem Grade erreicht ist. Aehnlicher Art ist die gleichfalls nur bis zu den Knien erhaltene Marmorstatue von Orchomenos in Böotien, wie der Torso von Megara, einiger kleinerer Bronzen nicht zu gedenken, wie sie namentlich das britische Museum darbietet.

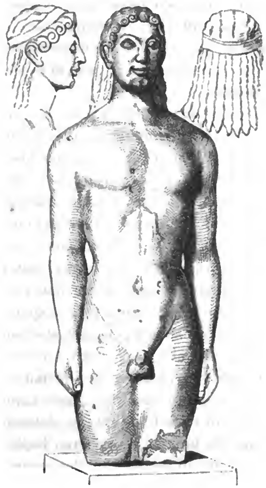


Fig. 176. Sog. Apoll von Thera.

Die älteren der erhaltenen Reliefs des eigentlichen Griechenland erscheinen schon um einen Grad jünger oder wenigstens minder alterthümlich als die behandelten statuarischen und Reliefwerke, die kleine Marmorstele von Sparta etwa ausgenommen, welche einerseits des Orestes Begegnung mit Iphigenia (?) anderseits die Ermordung der Klytämnestra darstellt und, wie Overbeck bemerkt, durch die derbe Gedrungenheit der Gestalten an die älteren selinuntischen Metopen erinnert. Das Uebermässige, Schwere und Unbeholfene dieser aber tritt uns bereits überwunden entgegen in der als Werk des Aristokles bezeichneten Grabstele des Aristion (im nördlichen Attika gefunden, jetzt im Theseion zu Athen) mit ihrem den Mann in Hoplitentracht darstellenden Flachrelief, das in vieler Beziehung an den Apoll von Tenea erin-

nert, aber in den dem Relief sich weniger fügenden Armen minder gelungen, dafür sonst und besonders im Kopfe glücklicher ist. Ferner in dem attischen Relief einer wagenbesteigenden Frau, welches, trotz hochalterthümlicher Herbheit der Formen, namentlich in der Gewanddrapirung, in dem Vorbeugen des Kopfes und in der Haltung der Arme neben grösserer Sicherheit in der Zeichnung auch schon einen Anflug von Grazie zeigt, der wohl nicht ganz auf Rechnung des Uebergewichts attischen Formgefühls über das der Dorer und kleinasiatischen Ionier, sondern auch auf die einer weiter vorgeschrittenen Entwicklung zu setzen ist. Mit diesem ist dann das sog. Leukothearelief der Villa Albani zusammenzustellen, welches demselben zwar in der Composition nachsteht, aber es an Grazie namentlich in der Haltung und Bildung der Köpfe vielleicht übertrifft. Die Ueberbringung eines Kindes an eine auf einem Thronsessel sitzende Göttin (verstorbene Mutter des Kindes?), welche den Gegenstand dieses Reliefs unbekannter Herkunft bildet, fordert jedoch den Vergleich mit dem berühmten Relief des sog. Harpyienmonumentes von Xanthos im brit. Museum, welches in analoger Weise die Ueberbringung von Kindern oder Seelen durch Harpyien an Unterweltsgottheiten darstellt. Doch erscheint dieses, wie Brunn neuestens gezeigt hat, durch mehr Fülle und Weichheit wie durch mehr Unklarheit und Unverständniss in der ganzen Behandlung, jenem vorausgehend und der Zeit nach etwa zwischen die milesischen Kolosse und die ebenbehandelten attischen Reliefs, mithin in die Jahrzehnte um 500 v. Chr. gehörig zu sein.

In dieser Zeit aber bahnt sich auch an verschiedenen andern Punkten ein bemerkenswerther Fortschritt an. Verrathen die älteren selinuntischen Metopen, die sitzenden Kolosse von Milet, wie die Reliefs von Assos und selbst zum Theil die angeblichen Apollostatuen von Thera, Tenea, Orchomenos noch eine gewisse Unsicherheit und Laxheit der Formen wie des Ganzen, wie den jeder Periode des Tastens und Versuchens eigenen Mangel fester Principien und eines Systems, der kanonischen Feststellung des Mustergültigen, welche freilich nicht die schablonenhafte Verknöcherung des fehlerhaft Ueblichen und die Manierirtheit wie in Aegypten und Assyrien im Gefolge haben, sondern in der Zusammenfassung der Einzelbeobachtung, in der gesetzmässigen Verbindung der realen Details bestehen musste, so erwacht jetzt das ernste Bestreben, diesem Zustand des Schwankens durch Zucht und Schulung ein Ende zu machen. Mit diesem Bestreben war auch keineswegs auf typische Erstarrung hingearbeitet, welche die fortgesetzte Läuterung durch Naturstudium verwirft, sondern vielmehr der Blick weiter geöffnet

und geschärft, indem er nicht mehr auf die blos theilweise, sondern auf die ganze Erscheinung, ihr Wesen und Gesetz sich richtete. Hierin dürfte wohl Athen am erfolgreichsten thätig gewesen sein, wie mehre alterthümliche Werke, die sich unmittelbar an die wagenbesteigende Frau anschliessen, zeigen. Betrachten wir zunächst die statuarischen Reste, so zeigt uns an erster Stelle die an der Nordseite der Akropolis von Athen gefundene Athenestatue, welche dem attischen Künstler Endoeos beigelegt worden ist, den Grad des Fortschritts. Strenge Behandlung des Einzelnen, wie des Haares, der Gewandfalten, der Aegis u. s. w. verbindet sich bereits mit einem zwar nicht von Härte freien aber scharfen Verständniss des Körperbaues und der Functionen der Glieder, welche sich von dem rein symmetrischen Banne, wie er an den milesischen Kolossen und z. Th. noch am Apollo von Tenea sich zeigt, lösen. Aehnlich verhält es sich mit dem kalbtragenden Hermes aus Athen, dessen Kopf und Haar zwar noch bis zur Unschönheit streng sind, dessen Rücken und Arme aber sammt dem naturgemäss an den Beinen gehaltenen und um den Nacken geschmiegten Kalbe sicheres Verständniss verrathen. Nicht minder deutlich tritt uns der Fortschritt, trotz der jenen obenbehandelten angeblichen Apollostatuen analogen Auffassung, in der nahezu 1 M. hohen Bronzestatuette des Apollo im Louvre mit der griechischen Inschrift Athanaa dekaton (der Athene aus den Zehnten) entgegen, wenn anders die Ursprünglichkeit des Styles feststeht und das Werk nicht vielmehr, was ich jedoch bezweifle, zu der Gruppe der nachgeahmt alterthümlichen Werke gehört; oder in dem Strangford'schen Marmorapollo unter Lebensgrösse im britischen Museum, welchen Conze zwischen den Apoll von Tenea und die Aegineten stellt.

Dieselbe Erscheinung bieten die Reliefwerke vom Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. dar. So das Relief auf einem marmornen Brunnencylinder aus Korinth, die Zusammenführung des Herakles und der Hebe darstellend, welches zwar noch die silhouettenartige Contourirung, die kleinliche Parallelfältelung wie das Ornamentale der Drapirung überhaupt und das Schreiten auf beiden Sohlen charakterisirt, während jedoch das Befangene nicht mehr den Eindruck der Unbeholfenheit, sondern eher des strengen Maasshaltens und stylvoller Anmuth, die sich namentlich in Gewandung und Handbewegung äussert, macht. Es ist der fertige strenge Styl, der alle laxe Unsicherheit abgestreift und für Nebendinge eine Formel gefunden hat, um sich der harmonischen Durchbildung des Ganzen hingeben zu können. Derselbe begegnet uns auf einem neuerlich zu Thasos gefundenen und in das Louvremuseum

versetzten Relief, auf welchem indess die vier von Apollo wie die vier andern von Hermes geführten Frauen, nach den Inschriften Nymphen und Chariten, mit dem obenerwähnten korinthischen Relief und mit dem Harpyienmonument von Xanthos verglichen kleinasiatische Einwirkung erkennen lassen. Einen nicht minder tüchtigen Fortschritt offenbart im Zusammenhalt mit der Aristionstele zu Athen eine zu Orchomenos gefundene, aber von einem naxischen Künstler, Namens Alxenor herrührende Grabstele, welche die männliche Porträtgestalt statt in steifer Paradestellung bereits lässig mit gekreuzten Beinen auf einen Knotenstock gestützt zeigt, aber in Kopfbildung und Faltenlage das Alterthümliche noch nicht abgelegt hat. Den Stempel derselben Entwicklungsstufe endlich verrathen durch Vorzüge und Schwächen einige Terracottareliefs namentlich aus Melos, der meist flüchtig gearbeiteten Thonfigürchen und kleinen Bronzen nicht zu gedenken, deren Unbeholfenheit zum grössten Theil auf Rechnung individueller Kunstbegabung zu setzen ist und für das hohe Alter dieser Werke keine sichere Bürgschaft darbietet.



Fig. 177. Kopf aus einer selinuntischen Metope.

Kleinasien, Sicilien und Unteritalien, soweit diese Länder hellenisch waren, scheinen mit dem eigentlichen Griechenland in der Kunstentwicklung nicht völlig gleichen Schritt gehalten zu haben. Doch konnten auch sie nicht allzusehr zurückbleiben, da der Verkehr in der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. bereits zu lebhaft war. Das bemerkenswertheste Beispiel hiehergehöriger Sculpturen, vielleicht etwas jünger als die beschriebenen, liefern Metopenreste eines selinuntischen Tempels (F. bei Serradifalco) welche in zwei freilich nur in ihrer unteren Hälfte erhaltenen Reliefs mit Darstellungen aus der Gigantomachie bestehen. Verrathen die von Göttinnen überwundenen Riesen in ihrer zu wenig modellirten Derbheit und Verzeichnung noch manches an die älteren selinuntischen Metopen erinnernde künstlerische Ungeschick, so zeigt dafür die Gewandung der Göttinnen einen gewaltigen Schwung, der sogar manches archaische Werk des eigentlichen

Griechenland an Wahrheit und Schönheit übertrifft. Der einzige erhaltene Kopf eines auf den Tod verwundeten und hingestreckten Giganten aber (Fig. 177) lässt trotz der alterthümlichen Strenge der Gesichtsformen und der Haarbehandlung doch schon ein Streben nach Ausdruck entdecken, das wenn auch keineswegs gelungen doch alle Anerkennung verdient. Weit weniger bemerkenswerth scheint ein freilich nur in ungenügenden Abbildungen bekanntes, wahrscheinlich von einem unteritalischen Künstler stammendes Relief aus Aricia, das sich jetzt in Palma auf der Insel Mallorca befindet. Die Ermordung des Aegisth durch Orestes darstellend, zeigt es sich nicht blos schwach in der Composition, sondern auch ungleich in dem übrigen Vermögen seines Urhebers, indem namentlich die unbeholfene Gewandbildung empfindlich hinter der Behandlung des Nackten zurücksteht.

Ehe wir nun dazu übergehen die Kunststätten und Künstler namhaft zu machen, welche die Entwicklung über die dargestellte Stufe hinaus förderten, muss noch einer Klasse von Denkmälern gedacht werden, die numerisch sehr bedeutend ist. Das Alterthümliche übte bekanntlich zu allen Zeiten einen gewissen Reiz aus, entweder als etwas Fremdartiges und zu dem Bestehenden Gegensätzliches durch Vergleichung anregend oder durch die Ehrwürdigkeit und Erprobtheit des Alters auf das religiöse Gefühl wirkend. Wenn nun ein altes Cultbild, an welches sich mancherlei Sagen knüpften, wie selbst noch heutzutage, gleichsam als altbewährt eine grössere Verehrung genoss, so lag es nahe, den Typus desselben auch gegen besseres Vermögen zu bewahren. Dadurch entstanden die nachgeahmt alterthümlichen, sog. archaistischen Werke, wie man sie neben den archaischen (wirklich alten) zu nennen pflegt. Später wurde dieser Imitationsstyl sogar Modesache, und wenn ein Liebhaber wie Kaiser Augustus in der Lage war sich die alten Werke eines Bupalos und Athenis im Original zu verschaffen, so mussten andere Alterthumsfreunde aus der Kaiserzeit sich mit Copien oder überhaupt alterthümlich stylisirten Werken begnügen. Nicht immer sind nun diese mit Sicherheit von den wirklich alten zu unterscheiden, wie diess ja bei allen Imitationen auch jetzt der Fall ist; in der Regel aber geben stylistische, technische oder gegenständliche Anachronismen leichte Kriterien an die Hand. Wenn z. B. ein römisch-korinthischer Tempel im Hintergrunde erscheint, wie an einem Relief, auf welchem Nike dem von Artemis und Leto gefolgten Apollo Kitharödos die Schale füllt, oder wenn Kopf und Extremitäten, wenn Ausdruck, Gestus und Schritt, der sich an den alten Werken durch das Auftreten auf beiden Sohlen charakterisirt, eine viel spätere Periode anzeigen, als das alter-

thümliche Gewand, wie an der Artemis in Neapel, oder wenn das Nebenwerk jüngeren Styls ist, wie die zehn Gigantenkampfscenen am Mittelstreifen des Gewandes der Athene in Dresden, oder wenn die Gewandung an einer Figur einer Gruppe alterthümlich streng, an der andern dagegen frei ist, wie an der Dresdener Dreifussbasis (die sich wie alle ebengenannten Werke bei Overbeck abgebildet findet), anderer geringerer Ungleichheiten nicht zu gedenken, so kann über die Stellung des Bildwerkes als eines nur nachgeahmt alterthümlichen kein Zweifel bestehen.

Nehmen wir nun den Faden der Geschichte an der Hand der Künstlertradition wieder auf. Stillstand und schablonenmässiges Fortarbeiten, jenes handwerkmässige Genügen an gewonnenen Formen und Formeln wie am Nil und Tigris war in dem strebsamen Hellas nicht zu finden. Auf der breiten Grundlage einer allgemein erreichten Kunststufe erhoben sich einzelne Werkstätten und Meister wieder über diess Niveau und förderten die Kunst zum Theil bahnbrechend für den ganzen hellenischen Kunstbetrieb, zum Theil in einer besonderen Schulrichtung, die ihnen eigenthümlich blieb. Von solchen Kunststätten ragten in dieser Zeit zwei in der Weise hervor, dass unsere Berichterstatter die Werke dieser Periode gewöhnlich nur nach ihnen unterscheiden, nemlich Aegina und Athen. Wir sind zur Zeit trotz sehr ansprechender Versuche (Bursian Allgem. Encycl. d. W. u. K. LXXXII. 403) noch nicht vollends in der Lage die Unterschiede der »äginetischen« und der »attischen« Werke dieser Zeit, welche unseren Quellen augenfällig sein mussten, aufzuzeigen; denn wenn wir auch die äginetische Arbeit an einem grossartigen Beispiele kennen, so fehlt uns ein attisches Analogon zur Vergleichung und auch die Künstlergeschichte liefert uns keine zureichende Handhabe. Das im Gegensatze zu »dädalischer« Auffassung Gemeinsame beider Schulen aber wird wohl hauptsächlich darin bestanden haben, dass sie die lebendige Bewegung an die Stelle der steifen Paradestellung setzten, wie wir sie selbst an Gruppen der archaischen Periode finden oder voraussetzen dürfen. Von äginetischen Künstlern zunächst werden uns zwei hervorragende genannt, K a l l o n und O n a t a s, von welchen wieder, wenn gleich Kallon wegen seiner Härte unmittelbar unter Kalamis gesetzt und durch diese Zusammenstellung allein schon als nicht unbedeutend hingestellt wird, doch Onatas der berühmtere gewesen zu sein scheint. Für uns ist er auch bemerkenswerther als jener durch die uns erhaltene Beschreibung zweier Hauptwerke, welche, in grösseren Weihegeschenkgruppen zu Olympia und Delphi bestehend, die um den Zweikampf mit Hektor loosenden Griechen vor Troia und

den Kampf um den gefallenen Iapygierkönig Opis darstellten. Die Gegenstände nemlich und besonders der letztere, ferner die von Pausanias



Fig. 178. Mittelfiguren der westlichen Giebelgruppe des Athenetempels von Aegina.

ausdrücklich hervorgehobene Eigenthümlichkeit, dass die loosenden Helden, wohl um die Fortschritte des Künstlers in der Darstellung des

nackten Körpers zu zeigen, nicht ganz, sondern nur mit Helm, Speer und Schild gerüstet waren, weisen uns auf zwei grossentheils erhaltene Gruppen, welche auch in Bezug auf den Styl Onatas ganz nahe stehen müssen, nemlich die beiden Giebelgruppen des Athenetempels von Aegina. Bekanntlich kamen diese unschätzbaren Werke durch eine Kette glücklicher Umstände (Urlichs, die Glyptothek 1867) 1812, ein Jahr nach ihrer Entdeckung, in den Besitz des Königs Ludwig I., damals Kronprinzen von Bayern, und bilden die Hauptzierde der Glyptothek in München. Von den erhaltenen Statuen gehören zehn dem westlichen, fünf dem östlichen Giebelfelde an, so dass von jenem die ganze Gruppe bis auf eine Statue (den nach dem Gefallenen Vorgebeugten), welche leicht, da die Darstellungen fast ganz gleich waren, aus diesem ergänzt werden kann, erhalten ist. Denn wenn im Ostgiebel der Kampf um die Leiche eines gefallenen Helden (Laomedon?) in der Fehde des Herakles und des Aegineten Telamon gegen Laomedon von Troia, im Westgiebel aber der Kampf um die Leiche des Achilleus dargestellt ist, so konnte diess kaum namhafte Compositionsverschiedenheiten, sondern vorzugsweise Abweichungen der Art bedingen, dass etwa in der ersteren Gruppe Herakles, in der letzteren Paris besonders kenntlich gemacht war. Auf beiden Seiten also befand sich in der Mitte zu Füssen der ihn deckenden Athene der Gefallene (Fig. 178), welchen ein sich bückender Feind zu haschen sucht, während sich über beide weg zwei Lanzner mit erhobenen Speeren bedräuen. Dann folgen nach Brunn's Umstellung zwei knieende Lanzner und hierauf zwei Bogenschützen, von welchen der eine im griechischen Panzer, der andere im phrygischen Lederhabit mit entsprechender Mütze dargestellt ist; die Eckdreiecke aber werden wieder von zwei Gefallenen ausgefüllt. Die ganze Gruppe ist mit strenger Rücksicht auf symmetrische Entsprechung und auf die jeweiligen Höhenverhältnisse des Giebeldreiecks componirt, wobei allerdings auf jeden Versuch einer ineinandergreifenden Action und wirklichen Handlung verzichtet und statt derselben, wie Overbeck bezeichnend bemerkt, nur der Eindruck einer Pantomime erreicht ward. Die Zeichnung der Körper, ihre Stellung und Bewegung sind jedoch wahr und bis auf Kleinigkeiten correct und zeugen von einer Formsicherheit und auch technischen Vollendung, welche, wie z. B. der Verzicht auf alle Stützen, oder die nur ein paar Zoll betragende Dicke der Schilde, in Erstaunen setzt. Die erhaltenen Figuren des Ostgiebels erscheinen sogar noch vollendeter, und zwar nicht blos in technischer Beziehung, sondern auch in lebensvollerer Durchführung des Organismus, so dass mit Recht diese als die Werke jüngerer Künstler, welche nicht mehr

wie der oder die Meister des Westgiebels in der alten Schule so befangen waren, bezeichnet worden sind.

In merkwürdigem Contraste mit der herrlichen und formell fast tadellosen Behandlung der Körperformen in den verschiedensten Stellungen und Bewegungen der Giebelfiguren stehen aber zwei Dinge, welche sehr bezeichnend sind für die Gränze des künstlerischen Könnens und Wollens, nemlich sämmtliche Köpfe und die beiden Athenen. Die ersteren nemlich sind ohne ideale Schönheit und ohne entsprechenden Ausdruck, offenbar der Theil, welchem der Künstler sich noch am wenigsten gewachsen fühlte und den er daher bescheiden nach einer gewissen Formel herstellte, wobei das scheinbare Lächeln, durch die zu stark aufwärts gezogenen Mund- und äusseren Augenwinkel hervorgebracht, gewiss als absichtslos und lediglich aus dem älteren Styl überkommen zu betrachten ist. Auch sind die Augen noch zu vorgequollen und das Kinn noch zu spitz und klein, Unschönheiten, in denen eben frühere Traditionen noch nicht überwunden waren. Die Athene aber zeigt, wie spröde das Cultbild sich gegen die Fortschritte der übrigen Plastik verhielt, um den traditionellen Typus so wenig als möglich zu alteriren. Hatte der Künstler bei den übrigen Figuren lebende Modelle vor Augen, so schwebte ihm hiefür das Tempelbild vor, vielleicht so, wie es der äginetische Tempel selbst enthielt. Dadurch erklärt sich die gegen die übrige Gruppe so empfindlich contrastirende steife Haltung und strenge Gewandung der Athene jedenfalls natürlicher, als durch die Annahme, dass nach der Auffassung des Künstlers die Göttin keiner wirklichen Action bedarf, um ihren Zweck zu erreichen und dass eine leise Hebung des Schildes als ein göttliches »Bis hieher und nicht weiter« für ihre übermenschliche Macht genügte, um den Gefallenen zu schützen. Die ungeschickte Verdrehung der Beine aber, welche wohl weniger auf Raumbeschränkung wie auf dem Anlehnen an ein alterthümlicheres Cultbild beruht, war von dem Künstler um so getroster zu wagen, als sie von unten Niemand gewahren konnte. Dass aber die Meister in liebevoller Hingabe an ihre Aufgabe sonst minder, als wir gewohnt sind, auf den letzteren Umstand sündigten, erhellt daraus, dass die Körper durchgehends auch auf der Rückseite, welche doch seit der Aufstellung bis zur Wiederauffindung und Aufnahme in einem Museum nicht gesehen werden konnte, fast ebenso vollständig wie auf der Vorderseite ausgeführt und durchgebildet sind. Der Eindruck des Ganzen endlich wird noch wesentlich beeinflusst durch die Einfügung von Bronzetheilen, wie Lanzen, Wehrgehänge mit Schwertern, Bogen, Pfeile, Gorgoneion und Schlangen an der Aegis der Athene u. s. w.,

noch mehr aber durch das intensive Roth und Blau an Helmen, Helmbüschen, Schilden und Gewandsäumen, Sandalen und Lederwerk, wie durch die Färbung der Haare, Augen und Lippen, sicher nicht ohne Rücksicht auf die umgebende Architektur, welche im Gebälk hauptsächlich in denselben Farben behandelt zu werden pflegte.

Wenn Pausanias von Onatas sagt, dass er ihn, obwohl er der äginetischen Schule angehört, doch nicht geringer schätze als irgend einen Meister der attischen Werkstatt, so geht aus diesem summarischen Lobspruche weniger für des Onatas Eigenthümlichkeit als in Hinsicht auf die gegenseitige Stellung der beiden Schulen hervor, dass im Allgemeinen die äginetische für geringer als die attische erachtet zu werden pflegte. Wir dürfen daraus schliessen, dass die gleichzeitigen Meister Athens, von denen, älterer wie Endoios, Antenor und Amphikrates nicht zu gedenken, drei: Hegias (Hegesias), Kritios und Nesiotes besonders gerühmt werden, den Künstlern der äginetischen Giebelgruppen noch überlegen waren. Notizen von ihren Werken bringen sie uns auch in Bezug auf ihre Tüchtigkeit nicht näher; doch ist es neuerlich Friederichs gelungen, in der bisher unter dem falschen Namen der Gladiatoren aufgeführten Copie eines der Hauptwerke der beiden letzteren im Museum in Neapel zu entdecken (Arch. Zeitg. 1859). Es handelt sich um die Gruppe der beiden Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, wie sie auf einer attischen Tetradrachme und in dem Relief eines Marmorsessels von Athen schon früher durch Stackelberg erkannt worden ist, und dann, freilich in noch verwascheneren Styl reproducirt, auch im Giardino Boboli zu Florenz vorgefunden ward. Da aber Copien der vorliegenden Arten nicht erlauben, auf den Styl dieses im Alterthum berühmten Monumentes einen sicheren Schluss zu ziehen, so müssen wir uns begnügen, an ihnen nur die Composition im Allgemeinen zu ersehen.

Neben der äginetischen und attischen Schule bestanden damals auch noch in einigen andern Städten Werkstätten von gutem Namen, wie zu Sikyon, Argos, Korinth und Theben. Sikyon haben wir in der Zeit der kretischen Dädaliden Dipoinos und Skyllis bereits als eine der Hauptstätten des älteren Kunstbetriebes gefunden, und auch jetzt steht ein künstlerisch hochbedeutendes Brüderpaar, Kanachos und Aristokles, an der Spitze einer sieben Generationen dauernden Schule. Des Kanachos Hauptwerk, der kolossale Apollo des Branchidenheiligthums in Milet mit dem angeblich beweglichen (automatischen) Hirsch auf der vorgestreckten Rechten, ist uns freilich nur in ungenügenden Nachbildungen auf Münzen und namentlich in einer Bronzestatuette des britischen

Museums bekannt, die letztere aber dürfte wenigstens zeigen, dass der Meister sich noch wenig von der alterthümlichen Strenge der früheren Zeit entfernt und damit höchstens mehr Kraft und Formenadel, wohl hauptsächlich in der Durchbildung des Kopfes, zu verbinden gesucht habe. Ein hölzerner Apollokoloss desselben Meisters in Theben unterschied sich nur durch das Material von dem milesischen; alterthümlich aber dürfen wir uns auch die Goldelfenbein-Aphrodite in Sikyon denken als mit dem Polos auf dem Haupte, Mohnkopf und Aepfel in den Händen tragend dargestellt. Freier dagegen waren wohl zwei hieratischen Einflüssen und Hemmnissen ferner stehende Werke, nemlich die Muse mit der Syrinx, welche neben zwei anderen von des Meisters Bruder Aristokles und von Ageladas aufgestellt waren, und namentlich die »wettreitenden Jünglinge«.

Die Schule von Argos wird durch einen grossen Namen verherrlicht, an welchen sich die höchste Kunstentwicklung unmittelbar anschliesst, nemlich durch Ageladas, den Zeitgenossen der bereits genannten Meister von Aegina, Athen und Sikyon. Wir können uns freilich bei vollkommenem Schweigen aller Quellen in dieser Richtung von dem Styl dieses Meisters keine Vorstellung machen und wissen nur, dass er seine mehrfachen Zeus- und Heraklesbilder, seine Muse mit dem Barbiton, seine Siegesstatuen, Quadrigen und seine Weihegeschenkgruppe in Delphi in Bronze herstellte. Wir wissen aber, dass Ageladas der Lehrer von dreien der grössten Meister Griechenlands, des Myron, Polyklet und Phidias war, und müssen schon aus diesem Grunde den Altmeister über seine älteren Zeitgenossen setzen. Jedenfalls verschwinden neben ihm die übrigen argivischen Künstler, von welchen wir die Namen und einzelne Werke kennen, wie Aristomedon, Glaukos und Dionysios, so auch die Künstler von Korinth Diyllos, Amyklaeos und Chionis, oder die Meister Aristomedos, Sokrates u. a. von Theben, oder ein Kallon von Elis, ein Gitiades von Sparta und a. m., deren Behandlung der Kunstgeschichte keine wesentliche Förderung bieten würde.

So bedeutend aber die aufgeführten Plastiker gewesen sein mussten, so scheinen sie doch mehr die Tüchtigkeit der betreffenden und namentlich der äginetischen und attischen Schule repräsentirt als sich durch ihre Eigenartigkeit über dieselbe gestellt zu haben. Als Meister von rein persönlicher Bedeutung, bei welchen die Schule hinter den Fortschritten, die ihr eigenes Genie gemacht, ganz zurücktritt, sind erst drei jüngere Zeitgenossen der obenangeführten zu nennen, Kalamis (aus Athen?), Pythagoras aus Rhegium in Unteritalien und Myron aus Eleutherae in Böotien. Kalamis war besonders in Götterbildern thätig, und

konnte sich in diesen der hieratischen Bande in Bezug auf Stellung und Detailbehandlung noch nicht ganz entschlagen. Er wird desshalb zwar etwas weicher als Kanachos oder Kallon, jedoch an Lebenswahrheit noch unter Myron stehend geschildert. Während er aber im Ganzen die Körperbildung wenig weiter entwickelt zu haben scheint, obwohl Lukian auch das Rhythmische in der Fussstellung und die Schönheit des Knöchels der Sosandra rühmt, gelang es ihm mit der Darstellung des Hauptes einen im Vergleich zu den Künstlern der Aeginetengruppe riesigen Schritt vorwärts zu gehen. Seine Alkmene muss nach Plinius in dieser Beziehung hochbedeutend gewesen sein; geradezu epochemachend aber war die wegen der anmuthvollen Schönheit sprichwörtliche Sosandra (wohl Aphrodite). Lukian, welcher durch Vergleichung mit hervorragenden Einzelheiten der berühmtesten Kunstwerke, die er kannte, eine Vorstellung von der ihm vorschwebenden Idealschönheit geben will, glaubt dieses durch die bezeichnenden Worte zu vollenden: »Sosandra und Kalamis aber mögen unser Idealbild mit keuscher Scham schmücken, und sein Lächeln sei ehrbar und unbewusst wie das der Sosandra.« Dass man Angesichts eines solchen Urtheils nicht mehr an die steife Unschönheit der Köpfe der Aegineten denken dürfe, sondern anmuthvolle Durchbildung des Gesichtes als eine der Haupterrungenschaften des Kalamis betrachten müsse, ist klar. Ueber die Gränzen der Kunst des Kalamis aber gibt eine andere Notiz Aufschluss. Plinius nemlich erzählt, dass der Meister in Pferdedarstellungen unübertrefflich gewesen sei; von einem Viergespann desselben aber habe Praxiteles den Wagenlenker weggenommen und einen von seiner Hand an dessen Stelle gesetzt, »damit Kalamis nicht in Menschendarstellungen geringer als in Thierbildern erscheine.« Der Wagenlenker des Kalamis musste demnach störend sein und mit den Pferden entstellend contrastirt haben, was auch mit den Nachrichten von der Schönheit seiner Götterstatuen keineswegs im Widerspruche steht. Denn die anmuthvolle Schönheit wie sie die ruhigstehenden Götter (den widdertragenden Hermes), Göttinen und Heroinen des Meisters auszeichnete, war hier nicht am Platze; hier bedurfte es athletischen Lebens und einer der Situation entsprechenden Stellung und Bewegung, deren Darstellung über das Vermögen des wackern Meisters hinausging.

Solchen Aufgaben aber, an denen Kalamis scheiterte, widmeten sich mit glänzendem Erfolge die zwei andern von den genannten Künstlern. Der Rheginer Pythagoras, der sich im Gegensatze zu dem auch in Marmor wie in Gold und Elfenbein arbeitenden Kalamis auf Bronze als Material beschränkte, verräth mit diesem auch in Bezug auf Gegen-

stände keinen Zusammenhang. Denn die Mehrzahl seiner Werke sind Siegerstatuen, welchen Heroendarstellungen in etwas genreartiger Behandlung zur Seite stehen. Von den ersteren rühmen Pausanias und Plinius die des Euthymos als eine der vorzüglichsten des ganzen Statuenwaldes von Olympia; von den letzteren aber wurde der hinkende Philoktet, bei dessen Betrachtung man den Schmerz der unheilbaren Fusswunde des Heros mitzuempfinden glaubte, selbst in Epigrammen gefeiert. Um nun einen solchen Eindruck hervorzubringen, genügte es nicht, das Leiden im Beine selbst zu charakterisiren, sondern es musste der Schmerz der Wunde sich im ganzen Körper aussprechen, in Gang, Haltung und Geberde, in der zusammenhängenden Spannung aller Muskeln wie in der einseitigen Kraftanstrengung der gesunden Hälfte. Der hinkende Philoktet illustrirt uns daher eine sonst fast unverständliche Charakteristik des Meisters, wie sie Diogenes von Laerte mit den Worten gibt, Pythagoras habe zuerst Rhythmus und Symmetrie berücksichtigt. Denn die einheitliche Bewegung (Rhythmus) unter Beibehaltung der Abgewogenheit und des Gleichgewichts (Symmetrie), welch letztere allein bei starkbewegten Figuren das Gefühl der Sicherheit und harmonischer Vollendung verleiht, ist das, was den Philoktet so sprechend machte und was jedenfalls auch seine Siegerstatuen, die vielmehr die Kampfart oder die Vorbereitung dazu als Porträts, zu welchen letzteren nach Plin. XXXIV. 16. nur dreimalige Sieger berechtigt waren, darzustellen oder anzudeuten hatten, auszeichnet. Wenn demnach das Verdienst des Meisters in der organischen Naturwahrheit der bewegten Gestalt zu beruhen scheint, so widerspricht dieser Annahme keineswegs auch des Plinius freilich kleinliches Urtheil, Pythagoras habe zuerst Sehnen und Adern ausgedrückt und das Haar sorgfältiger modellirt; denn gesteigerte anatomische Beobachtung wie die natürlich freie Haarbildung kamen der organischen Bewegtheit und der Naturwahrheit jener Werke naturgemäss zu Statten.

In dieser Richtung, nemlich, nach Brunn's bezeichnendem Ausdruck, in der Durchführung einer Bewegung an allen bewegenden und bewegten Theilen des Körpers, ward jedoch Pythagoras noch übertroffen von dem grossen Böotier Myron. Ein Erzgiesser wie jener erlangte auch dieser seinen Ruhm auf dem Gebiete der Siegerstatuenbildnerei, wenn er auch in anerkennenswerther Vielseitigkeit zahlreiche Götter- und Horendarstellungen schuf. Von seinen Siegerstatuen waren zwei hoch gefeiert: der Läufer Ladas und der Discuswerfer, beide zu denjenigen gehörig, welche die Art des siegreichen Spieles selbst darstellten. Denn Ladas war in dem Momente wiedergegeben, in welchem er

nach überangestrengtem Laufe am Ziele anlangte, um dort als Sieger todt zusammenzubrechen und zwar, wie ein Epigramm sich ausdrückt, als ob der letzte Athem aus den leeren Lungen auf den Lippen schwebte. Es genügte dazu selbst die vollendetste Laufstellung und Durchführung der, Bewegung in Armen und Beinen nicht; die Pointe lag vielmehr offenbar in Brust, Mund, Nüstern u. s. w., deren gesteigertes Athmen an jeder Bewegung theilnimmt und deren letztes Aufgebot von Lungenkraft hier frappant ausgesprochen gewesen sein musste. Nicht »laufender« sondern »athmender« Ladas redet ihn daher ein Epigramm an, damit unverkennbar zeigend, dass in dem bewunderten Werke die Darstellung der Bewegung sich bis zu ihrer innersten Concentration erhob, nemlich geradezu im Athmungsprocess gipfelte.

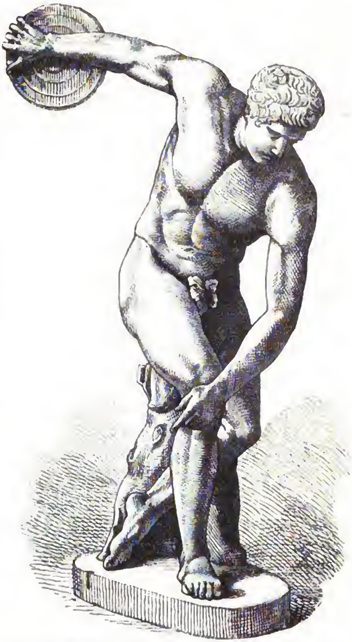


Fig. 179. Marmorcopie des Diskobols des Myron im Palazzo Massimi alle Colonne in Rom.

Dass jedoch diess nicht zum Nachtheil der äusseren Glieder geschah, zeigt das andere der beiden genannten Hauptwerke, der Diskobol, für dessen Ruhm ausser dem Lobe des Lukian namentlich der Umstand häufiger Nachbildungen spricht. Mehre derselben, und zwar marmorne in der Grösse des Originals, wie bronzene in Statuettenreduction haben sich erhalten, und gewähren von der wunderbaren Com-

position einige Anschauung. Welch fesselnde Wahrheit in dem Schwung der Scheibe, in dem sprungfertigen Vornübergebeugtsein des athletischen Jünglingskörpers, in Kopf und linkem Arm, welche dem Diskos gleichsam den Weg vorauszeigen, in dem Einkrallen der Zehen des einen und dem Nachschleifen des anderen Fusses, Alles so bezeichnend für den Moment des Wurfes oder richtiger für den unmittelbar vorausgehenden Augenblick, wie wir es selbst jetzt noch an dem Gestus eines geschickten Kegelspielers im Momente des Abschleuderns der Kugel beobachten können. Und doch steht selbst die beste uns erhaltene Copie, die jetzt im Palazzo Massimi alle Colonne befindliche (Fig. 179), dem Bronzeoriginale gewiss in jeder Beziehung weit nach.

Wahrscheinlich war es auch die lebendige Bewegung, welcher die von zahlreichen Epigrammen, von denen selbst wir noch nicht weniger als sechs und dreissig besitzen, gefeierte Kuh des Myron ihren Ruhm verdankte. Denn die einheitlich und lückenlos durch das Ganze durchgeführte und wie einem Moment entsprechende so auch auf ein Ziel gerichtete Bewegung verleiht allein den Ausdruck des Lebens, der an den Werken des Meisters hervorgehoben wird und z. B. den Petronius veranlasst, den Myron mit den Worten zu feiern, dass er bei Menschen- und Thierdarstellungen deren Lebensodem in das Erz eingeschlossen habe. Und wenn Plinius sagt, der Meister habe die Natur vervielfältigt, so will er damit nichts Anderes bezeichnen, als er habe sie in seiner Kunst so erreicht, dass sie gleichsam als zweite Natur betrachtet werden konnte.

Alle die genannten Meister von Aegina, Athen, Sikyon, Argos, Rhegion u. s. w. gehören der Grosszeit Griechenlands, der Periode der Perserkriege 490—450 v. Chr. an, in welche Zeit wenigstens ihr späteres Alter, wenn nicht auch wie wahrscheinlich bei Myron, der ein Schüler des Ageladas war, deren Jugendblüthe fiel. Die unvergleichlich grossartige und erfolgreiche Erhebung dieser Periode, welche einen so herrlichen Aufschwung des gesammten hellenischen Lebens im Gefolge hatte, musste auch in der Kunst wesentlich fördernd sein, und zwar umsomehr, als die Verwüstung des Krieges wie die nachfolgende Bereicherung der Sieger Gelegenheit und Mittel zu monumentaler Thätigkeit in Fülle bot. Welchen Einfluss diess auf architektonische Thätigkeit hatte, ist schon im vorausgehenden Abschnitte erörtert worden; dass aber mit der Bauthätigkeit die bildnerische Hand in Hand ging, versteht sich von selbst; denn die Prachttempel brauchten ihre Götterbilder, ihre Giebelfeldgruppen, Metopenreliefs und Friese, wie namentlich auch ihre Ausstattung an plastischen Weihegeschenken, zu welchen

in der Dankbarkeit der Sieger die reichlichste Veranlassung lag. Mehr als an irgend einer Stelle Griechenlands aber waren Bedürfniss, Anlass und Mittel hiezu in Athen gegeben, welches 480 und 479 von Xerxes und Mardonios verwüstet worden war, wie keine andere grössere Stadt Griechenlands, aber auch nach dem Siege bei Mykale durch die Kriegsteuern der Bundesgenossen über mehr Mittel gebot als vielleicht die anderen hellenischen Republiken zusammen. Wie daher damals Athen dem Schutte der Perserkatastrophe die vollendetste Blüthe der hellenischen Architektur entspriessen sah, so sollten neben denselben auch die grossartigsten Schöpfungen der Bildnerei erstehen. Doch beides erhob sich keineswegs wie mit Zauberschlag aus dem wüsten Boden: die Nation musste sich erst von der fast übermenschlichen Anstrengung erholen und gleichsam verschnauben, dabei aber zunächst auf Schutz und Vertheidigung durch Ummauerung und ferner auf das eigene Obdach bedacht sein; dann erst konnte es sich den grossen monumentalen Aufgaben hingeben, deren bauliche Vollendung mehr als ein Menschenalter erforderte und so die Herstellung des plastischen Schmuckes noch weiter hinausschob.

An diesem hatten sonach wenigstens bei den Hauptwerken die bisher behandelten älteren Meister keinen oder nur geringen Antheil. Des Themistokles Sinn war zu sehr auf das Praktische, Fortificatorische gerichtet, als dass er daran denken konnte, seine Künstlerzeitgenossen mit monumentalen Aufträgen zu beschäftigen. Sein Nachfolger an der Spitze der athenischen Republik, Kimon, des Miltiades Sohn, begann zwar den Neubau der bedeutenderen Cultplätze, ohne jedoch diesen soweit zu führen, dass der plastische Schmuck, wenigstens in seinen statuarischen Hauptbestandtheilen, bereits herzustellen gewesen wäre. Erst unter Perikles' Verwaltung reiften die Dinge zur Vollendung heran, und ein günstiges Schicksal wollte es, dass gerade in dieser Zeit, in der man desselben wie nie vorher bedurfte, auch ein Genie herangereift war, unter dessen Leitung die Vollendung eine vollendete werden musste.

Dieser künstlerische Heros war Phidias. Des Charmides Sohn und ein Athener von Geburt hatte er als zehnjähriger Knabe seine Landsleute 490 v. Chr. unter Miltiades gen Marathon ausziehen sehen, und im ersten Jünglingsalter den herrlichen Sieg bei Salamis mitgenossen. Damals vielleicht schon aus der Schule des Hegias, seines ersten Lehrers, entlassen, wandte er sich dem Argiver Ageladas zu, der wahrscheinlich nach Athen gezogen war, um bei dem Wiederaufbau der Stadt seine Kunst in uns unbekannt gebliebenen Aufträgen zu verwer-

then. Als Perikles seine vielgefeierte Präsidentschaft antrat (444 v. Chr.), erfreute sich der bereits im späteren Mannesalter stehende Meister eines so grossen und über ganz Griechenland verbreiteten Ruhmes, dass Künstler hochbedeutenden Ranges sich neidlos unter seine Leitung stellten, sobald Perikles denselben an die Spitze der gesammten monumentalen Thätigkeit Athens gesetzt hatte. Leider machen es die verstreuten und dürftigen Notizen unmöglich, aus den Arbeiten des Meisters dessen Leben vor der perikleischen Periode zu beleuchten, da wir dieselben nicht blos nicht vollständig kennen, sondern auch für die bekannten wenig chronologische Anhaltspunkte besitzen. Wir müssen uns begnügen, die erhaltenen Notizen mehr gegenständlich zusammenzustellen.

An der Spitze steht eine von den Athenern (unter Kimon) aus dem Zehnten der marathonischen Beute nach Delphi geweihte Erzgruppe, welche den Miltiades zwischen Athene und Apollon umgeben von den Stammheroen der zehn attischen Phylen darstellte. Doch wissen wir von ihr in künstlerischer Beziehung nicht mehr, wie von der Statue eines sich die Siegerbinde umlegenden Jünglings in Olympia, von einer verwundeten Amazone, einer Concurrenzarbeit, in welcher Polyklet unsern Meister sogar übertraf, von einem marmornen Hermes in Theben und von den drei bekleideten Aphroditen, deren eine zu Elis befindliche chryselephantin, die beiden anderen aber von Marmor waren. Seine Hauptthätigkeit entfaltete der Meister in höheren Gebieten, nemlich in Athene- und Zeusbildern. Von den ersteren sind nicht weniger als sechs mehr oder minder bekannt, als deren berühmtere zu verzeichnen sind: die bronzene lemnische, d. h. von attischen Colonisten aus Lemnos geweihte, auf der Akropolis in Athen, wegen ihrer Schönheit auch geradezu »die schöne« genannt; die kolossale gleichfalls bronzene ebendaselbst zwischen Erechtheion und Propyläen aufgestellte Kolossalpallas, deren Helmbusch und Lanzenspitze über das 64′ hohe Dach des Parthenon hinweg den Seefahrern bis auf die Höhe von Sunion entgegenschimmerte und deren zweifellos bei Fuss gesetzter Schild (später?) von Mys nach des Parrhasios Entwurf mit einer ciselirten Kentauromachie geschmückt ward, und endlich — der Athena Areia zu Platäa, eines kolossalen Holzbildes mit Goldgewand und marmornen nackten Theilen nicht näher zu gedenken — das unvergleichliche Goldelfenbeinbild im Parthenon zu Athen, mit welchem der Athenetypus überhaupt endgültig festgestellt war. Beschreibungen und namentlich eine neuerlich in Athen gefundene Marmorstatuette als deren freilich sehr kümmerliche Nachbildung und eine bald darauf durch Conze im britischen Mu-

seum entdeckte schlechte Marmorcopie des Schildes ermöglichen die Vergegenwärtigung ihrer Composition: Aufrechtstehend und den Kopf leicht nach vorne geneigt, mit dem langen ärmellosen Chiton und der Aegis bekleidet, wie mit dem sphinxgeschmückten Helm bedeckt, stützte sie die Linke auf den Schild, zugleich die an die Schulter gelehnte Lanze, an welcher sich die Erichthoniosschlange emporringelte, haltend, während die vorgestreckte Rechte eine sechs Fuss hohe Nike trug, welche, der Göttin zugewandt, ihr selbst einen goldenen Kranz darzureichen schien. Die Basis und selbst der Rand der hochsohligen Sandalen waren mit Reliefs geschmückt; der goldene Schild zeigte innen eine Gigantomachie, aussen eine Amazonenschlacht, über die wir durch die eben erwähnten Funde genauer unterrichtet sind. Ja es liess sich sogar das verhängnissvolle Selbstporträt des Künstlers in den höchst individuellen Zügen eines kahlköpfigen Greises mit geschwungener Doppelaxt, in seiner fast völligen Nacktheit den durchweg gewappneten Jünglingen gegenüber auffällig genug, erkennen, welches bei einer ruchlosen Verfolgung des Meisters und seines Gönners, nachdem sich die Anklage wegen Unterschlagung des Goldes am Goldgewande der Athene durch Abnahme und Nachwägen als grundlos erwiesen hatte, Gelegenheit zur Anklage auf Gotteslästerung gegeben und den Künstler für den Rest seines Lebens in den Kerker gebracht haben soll.

Die Athene Parthenos aber wurde noch überboten durch die gleichfalls chryselephantine Kolossalstatue des panhellenischen Zeus in Olympia, mit welcher der Meister seinen höchsten Triumph feierte. Auf einem prachtvollen Throne, dessen Beine mit zwei Reigen von Niken geschmückt, dessen Armlehnen von Sphingen getragen und dessen Rücklehne von den Gruppen der Horen und Chariten bekrönt war, wozu noch vieles andere Rund- und Reliefbildwerk an Stufen, Querriegeln, Verschalungsdielen u. dergl. hinzukam, thronte der Gott im buntgesäumten Goldgewand, den grünemaillirten Olivenkranz in den gleichfalls goldenen Locken, eine gegen ihn gewandte Nike auf der Rechten, in der Linken das adlerbekrönte aus vielen Metallen zusammengefügte Scepter haltend, ganz Majestät, mit einem Ausdruck, der milde gewährend und doch so gewaltig war, dass schon ein Wink des Gewaltigen zu genügen schien, Erde und Himmel erzittern zu machen. Diesen wunderbaren Doppelausdruck hatte sich auch der Künstler geradezu als Ziel gesetzt, indem er zum leitenden Grundgedanken seiner Schöpfung die homerischen Verse wählte, welche den Gott der Götter, der um Verherrlichung ihres Sohnes Achill flehenden Thetis Gewährung zunickend, derart schildern:

Also sprach und winkte mit dunkelen Brauen Kronion
Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, und es bebten die Höh'n des Olympos.

Dass Phidias sein Vorbild erreicht, bestätigte seine Zeit und die Nachwelt, so lange sie Gelegenheit hatte, das Wunderwerk zu schauen. Ja die Gottheit selbst soll es gebilligt haben; denn als nach einer schönen Legende der Meister bei Vollendung des Werkes um ein Zeichen des Wohlgefallens vom Himmel gefleht, soll ein Blitzstrahl durch das Hypäthron des Tempels gezuckt und an der Stelle in den Tempelboden geschlagen haben, welche späterhin durch einen schwarzen Stein bezeichnet war.

Wenn aber durch das ganze Alterthum das Gefühl ging, der olympische Zeus des Phidias sei das grossartigste und ein wahrhaft göttliches Kunstwerk, welches nicht gesehen zu haben als ein Unglück zu beklagen sei, dessen Anblick aber Sorgen und Schmerzen erquickend von der Seele nehme, so müssen wir, statt auf die declamatorischen Lobeserhebungen der Alten im Einzelnen einzugehen, vielmehr suchen, uns der Vorzüge bewusst zu werden, durch welche dieselben gerechtfertigt waren und welche zugleich das Charakteristische des Meisters bilden. Dass wir uns vor Allem jede alterthümliche Befangenheit, wie sie noch bei einem Ageladas oder Kalamis geherrscht haben muss, überwunden zu denken haben, ist klar. Aber auch vollständige, nicht blos alle bisherigen Resultate zusammenfassende, sondern nahezu absolute Formcorrectheit verbunden mit einer nie vorher gesehenen idealen d. h. übererfahrungsmässigen Schönheit, konnten noch nicht die höchsten Bewunderungsgründe sein, obwohl beide namentlich in Anbetracht der enormen Schwierigkeiten, welche die chryselephantine Technik im Treiben des Goldblechs, im Bereiten, Schaben und Fugen des dem Meissel unzugänglichen Elfenbeins und endlich in der Befestigung am Holzkern entgegensetzte (Quatremère de Quincy), nicht gering zu schätzen sind. Das Wesentliche lag eben in der grossartigen, sich in wahrhaft göttlichen Idealen verkörpernden Idee, welche sich der menschlichen Formen nur als der Worte bediente, mit denen der erhabene Gedanke zum Ausdruck gebracht wurde. Der Meister hatte sich das höchste Ziel gesetzt, nemlich den Gottesbegriff in höchster Steigerung, wie er in Athene, der Göttin des Geistes, und in Zeus, dem König der Götter, vorlag, zur Anschauung zu bringen. Daher die grosse Zahl von Athenen, welchen sich Aphrodite Urania, die grosse »himmlische« Göttin, das weibliche Princip im Weltall, anschliesst; daher die geringe Zahl menschlicher oder heroischer oder untergeordnet göttlicher Darstellungen, in welchen

der Meister sogar übertroffen werden konnte (Amazone), weil sie seinem Wesen nicht gemäss waren und die Grösse nicht in sich enthielten, wie er sie zu entfalten vermochte.

Obwohl die beiden Goldelfenbeinkolosse, trotz der in der Natur ihrer Herstellung liegenden Vergänglichkeit, sich verhältnissmässig lange (bis zum Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr.) erhielten, fehlt es doch an allen solchen Nachbildungen, welche mehr als die Composition verriethen. Von der Athenestatuette in Marmor wurde schon gesprochen; was aber den olympischen Zeus betrifft, so ist in neuerer Zeit dessen Nachbildung auf hadrianischen Münzen (Fig. 180), an welcher gleichwohl die den Münzen gewöhnliche Nachlässigkeit und Verflachung nicht zu verkennen ist, mit Recht der bisher als Copie nach Phidias erklärten Zeusmaske von Otricoli vorgezogen worden (Overbeck).

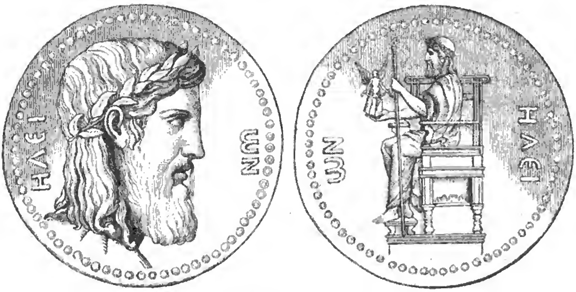


Fig. 180. Eleïsche Münzen (um ein Dritttheil vergrössert).

Wenn aber auch für die Hauptwerke des Phidias die classischen Notizen in der Hauptsache genügen müssen, so fehlt es doch keineswegs an zahlreichen originalen Resten seiner Werkstatt. Dabei können wir die herrlichen Metopen und Friese des sog. Theseion in Athen nicht in Betracht ziehen, so vollendet auch die Darstellung der Thaten des Herakles und des Theseus in jenen und der Kentauren- wie Titanenkämpfe auf diesen erscheint; denn wie die Bestimmung des schönen Tempels unsicher ist, so können wir auch nicht erweisen, dass die Ausführung des Tempelschmuckes in die Periode der phidiasischen Oberleitung fällt. Auch die Sculpturen des Erechtheions, nemlich sowohl die herrlichen Karyatiden der Korenhalle, wie die Reliefreste des Frieses,

die leider nur in sehr dürftigen Fragmenten bestehen, weil die Figuren statt aus den Friesblöcken selbst herausgearbeitet zu sein, stückweise in pentelischem Marmor hergestellt und — vermuthlich der farbigen Wirkung wegen — auf den dunkleren Grund aus eleusinischem Stein aufgeheftet waren, dürfen, da die Vollendung des Erechtheions erst in das Jahr 408 fällt, nicht hier herangezogen werden, und ebensowenig der mehr erhaltene Fries sammt der Balustrade des kleinen Nike-Apterostempels vor den Propyläen, welche, man mag nun den Fries, wie Overbeck wahrscheinlich macht, auf die Schlacht bei Platäa und die Balustrade nach Kekulé auf die Rückkehr des Alkibiades bezüglich halten oder nicht, namentlich durch die grosse Aehnlichkeit einzelner Kämpferfiguren mit solchen auf dem Friese des Mausoleum von Halicarnass eher an den Styl der folgenden Periode erinnern. Zur Beurtheilung der phidiasischen Werkstatt bietet ein sicher hiehergehöriges Denkmal, nemlich der Parthenon, genügendes Material und zwar in den drei Arten der Marmorplastik, in Rundbildern, Hoch- und Flachreliefs, freilich auf die Hälfte reducirt seit dem unglücklichen Bombardement Athens durch die Venetianer 1687, bei welchem das Einschlagen einer Bombe in den als Pulverkammer benutzten Prachttempel und die darauf folgende Explosion desselben sogar zur Capitulation der Türken führte. Auch die beiden folgenden Jahrhunderte sind nicht spurlos vorübergegangen, so dass der Kunstraub Lord Elgin's nur zum Segen war, indem seit Anfang dieses Jahrhunderts der grösste Theil der noch erhaltenen Sculpturen ebenso geschützt wie zugänglich im britischen Museum sich befindet.

Am meisten haben leider die beiden Giebelgruppen gelitten, deren Herstellung jedenfalls der Meister selbst am nächsten stehen musste, und deren kolossale Rundbilder noch die klarste Vorstellung seiner Kunsthöhe gewähren könnten. Allein schon vor der genannten Katastrophe waren gerade diese in Folge der Umwandlung des Tempels der Athene Parthenos in eine Kirche der Maria Parthenos und später in eine Moschee durch Anbringung von Fenstern im Giebel, vielleicht auch überdiess durch Fanatismus arg verstümmelt, nach der Explosion aber durch den verunglückten Versuch der Venetianer, aus demselben ein Marmorgespann als Trophäe abzunehmen, noch weiter verringert. Was noch erhalten, ist schrecklich beschädigt (grösstentheils im britischen Museum), so dass wenigstens Verfasser dieser Zeilen bei dessen erstem Anblick das Entzücken nicht theilen konnte, von welchem er gelesen hatte. Die dürftige Notiz, die Pausanias über den Gegenstand der Giebeldarstellungen gibt, würde jetzt schwerlich mehr verständlich sein, wenn nicht noch die Zeichnungen, die ein französischer Künstler, Carrey,

nicht lange vor dem Bombardement aufgenommen, erhalten wären. Im Ostgiebel war die Geburt der Athene dargestellt, d. h. nicht die künstlerisch unglückliche Scene, nach welcher die Göttin gewappnet dem Haupte des Zeus entsprang, wie sie Vasenbilder und Bronzespiegel häufig zeigen, sondern wohl der Moment nachher, in welchem Athene vor den Göttern des Olympos erscheint. Die ganze Mittelgruppe, dem Raume nach aus der Mehrzahl der höheren Götter bestehend, ist



Fig. 181. Gruppe vom Ostgiebel des Parthenon.
(Brit. Museum.)

verloren, das Uebrige grossentheils erhalten. Zur Rechten und Linken eilen Nike (?) und Iris nach zwei verschiedenen Richtungen auseinander, um der Welt und zunächst Attika die Freudenbotschaft zu bringen, welche hier von den attischen Horen (Fig. 181) und Theseus, dort von den drei Kekropstöchtern Pandrosos, Aglauros und Herse, zwei auf die Erde gelagerten Gruppen, empfangen wird. Die noch übrigen Winkel

der beiden Seiten aber zeigen ein aus dem Wasser auftauchendes und ein in dasselbe sich senkendes Gespann, jenes das des Helios mit den schnaubenden Rossen, deren herrliche Köpfe allein sichtbar sind, dieses das der Selene andeutend, und höchst sinnvoll die Darstellung der Athene-Geburt und der Verkündigung, mit welcher die Nacht schwindet und der geistige Tag anbricht, abschliessend. Im Westgiebel stellte die Gruppe den Streit der Athene und des Poseidon um das attische Land dar. Auch hier ist die Sache, so viel die Zeichnung Carrey's — denn die Mittelgruppe ist gleichfalls bis auf wenige Reste verschwunden — erkennen lässt, entschieden; die beiden Streitenden trennen sich, Athene zu einer von Nike gezügelten Biga, neben welcher Erichthonios und der siegreiche Oelbaum, Poseidon zu Amphitrite und ihrem wahrscheinlich mit Delphinen bespannten Wagen gewendet. An jedes Gespann reihen sich, die äusseren Giebelwinkel füllend, Localgottheiten und Gefolgschaften; auf der Seite der Athene Demeter, Kora und Iakchos (Eleusis), dann der Küstenheros Marathon nebst der Inselnereide Salamis und endlich der Flussgott Kephisos, wie neuestens Bötticher gezeigt; dem Poseidon zur Seite Leukothea mit ihrem Sohne Palämon-Melikertes, zwei Meergöttinnen, von welchen eine die meergeborne Aphrodite auf dem Schoosse und den Eros zur Seite hat, und endlich der Flussgott Ilissos mit der Quellnymphe Kallirrhoe. Die Compositionen allein lassen schon die Grösse und Höhe des Meisters, der sie erdacht und so reich wie ungezwungen lebendig geordnet, ahnen. Die Reste zeigen aber auch im Einzelnen bei aller natürlichen Einfachheit eine Wucht und Erhabenheit, welche sie über Alles erhebt, was der Meissel überhaupt jemals geschaffen. Denn ungesucht im Grossen wie im Kleinen und bei der fleissigsten, sorgfältigsten und hingebendsten Durchbildung in den Körperformen wie in der Gewandung, erscheinen sie ohne alles Streben nach effectvoller Wirkung, nicht gemacht, sondern wie durch einen Zauber geworden, als eine Schöpfung im höchsten Sinne des Wortes.

Dass der gleichwohl herrliche Fries, welcher sich als ein Saum aussen um die ganze Cellenwand herumzog und zu vier Fünftheilen (grossentheils im britischen Museum) erhalten, zur Hälfte sogar fast vollkommen erhalten ist, hinsichtlich der Ausführung der Hand des Meisters ferner steht, ist selbstverständlich. Doch rührt gewiss auch hiefür der Entwurf von ihm her, wie auch die Herstellung selbst unter seinen Augen und unter seiner Ueberwachung gefördert wurde. Die Scene stellt den Festzug der Panathenäen dar, jene Pompa, deren Ziel die Ueberreichung eines Prachtgewandes (Peplos) und einiger anderer

Weihegaben an Athene, die Darbringung grossartiger Opfer und wahrscheinlich auch die Preisevertheilung an die Sieger der verschiedenartigen musischen, gymnischen und hippischen Agonen war. An der Ostseite ist in der Mitte die Gewandüberreichung an den Archon Basileus selbst und die Broddarbringung an eine Priesterin dargestellt. Die schlichte Handlung rechtfertigt die Erklärung, dass der Künstler nicht das Fest, wie es sich zu seiner Zeit darstellte, sondern in der prunklosen Einfachheit, wie es etwa bei der Einsetzung angeblich in Theseus' Zeit gewesen sein mochte, wiederzugeben beabsichtigte. In einer Darstellung aus heroischer Zeit, in welcher ja die Götter noch gerne herniederstiegen, um mit den Erdgebornen wie mit Ihresgleichen zu verkehren, kann es auch nicht störend erscheinen, dass die Götter selbst in behaglicher, das Heimischfühlen auf attischer Erde bezeichnender Stellung als Zuschauer sich am Feste betheiligen, Zeus, Hera und Nike, Demeter und Triptolemos, Hermes und Dionysos (nach Anderen die Dioskuren) von der Ueberreichungsgruppe links, Athene und Hephästos, Poseidon und Apollon, Aphrodite, Eros und Peitho (?) zur Rechten. Ist die Uebergabe im Tempel vorauszusetzen, so können wir uns die Götter etwa im Giebel desselben denken, wenigstens ohne Beziehung mit jener, denn sie sind von der Handlung abgewandt und sehen dem Zuge entgegen, der seinerseits selbst wieder, ohne anscheinend die Nähe der Himmlischen zu gewahren, in seinem ersten Theile, offenbar vor dem Tempel angekommen, der Rückkehr der Arrhephoren aus dem Tempel harrt. Dabei kann es nicht als unzukömmlich erscheinen, dass die nächststehenden Männer, wohl Magistratspersonen, bequem auf ihre Stäbe gelehnt, paarweise im Gespräch stehen, während andere dem darauffolgenden Zuge der Jungfrauen, die in sittiger Haltung auch im Stillstand die Wahrung ihrer Würde wie die Ehrfurcht vor der Heiligkeit des Ortes und der Handlung nicht vergessen, verschiedene festordnende Anweisungen zu geben scheinen. Diese tragen Kannen und Schalen, Fackeln (?), Räuchergefässe und Anderes, oder gehen mit leeren Händen, die anmuthvollen Köpfe züchtig gesenkt und den schlichten Fall der faltenreichen Gewänder durch das geringste Maass von Bewegung in imposanter Ruhe erhaltend, ohne dadurch in parademässige Monotonie zu verfallen. An den beiden Langseiten des Tempels scheint der Zug noch nicht zum Stillstande gelangt: den Anfang macht beiderseits eine stattliche Reihe von Opferrindern, die Kühe ruhig schreitend und der Führung kaum bedürfend, die Stiere dagegen mehr oder weniger bewegt, wie auch die folgenden Widder. Daran reiht sich auf einer Seite der Zug der Greise, auf der anderen dagegen der Chor

der Opferträger, welche in grossen Schüsseln, Schläuchen und Krügen nicht näher bestimmbare Gaben bringen, gefolgt von dem Reigen der Flöten- und Leierspieler, welche wieder dem Zuge der Festkämpfer vorangehen. Diese erscheinen zunächst zu Fuss, dann zu Wagen, welche zum Theil (wie auf dem oben erwähnten altattischen Relief) von Frauen gelenkt und von den sprung- und lauffertigen vollgerüsteten Apobaten begleitet sind, und zuletzt zu Pferd, in welch letzterer Gruppe der Fries vielleicht seinen Glanzpunkt erreicht. Die westliche Schmalseite endlich zeigt die Scene noch am Aufstellungsplatze des Festzuges; hier werden erst die Pferde gezäumt und in Reihe und Glied gebracht, hier stehen die Gruppen von Männern und Jünglingen noch ungeordnet, während sogar der eine oder andere sich erst wappnet, die Sandalen bindet, oder den Mantel umwirft. Die Motivirung jeder Handlung und Bewegung ist einfach und prägnant, niemals störend und zum Nachtheil des Benachbarten hervorgehoben, namentlich aber ist bei sonst sehr sorgfältiger, liebevoller und ziemlich gleichmässiger Durchführung des Nackten und der Gewandung alles Beiwerk mehr angedeutet. Vergleichen wir in letzterer Hinsicht ninivitische oder persische Darstellungen ähnlicher Aufzüge mit dem Parthenonfriese, so springt so recht in die Augen, dass dem Griechen jener Gerätheprunk, den der asiatische Künstler so mühselig und weit liebevoller als die schematischen menschlichen Figuren nachbildete und detaillirte, nichts war neben dem Menschen selbst, dessen geistige wie körperliche Schönheit ihm und darum auch dem hellenischen Künstler alles andere Interesse verdunkelte.

Die dritte Gruppe der Sculpturen des Parthenon, der Metopenschmuck, musste seiner Natur nach dem Meister am fernsten stehen. Hier wird der architektonische Rahmen geradezu zur Fessel, indem die Aufgabe, 92 ungefähr quadratische Platten gleichmässig und mit verwandten Darstellungen zu füllen, zu undankbar erscheinen musste. So viel wir aus den dürftigen Resten (denn die Mehrzahl der Platten ist verloren oder bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt) schliessen können, war der Gegenstand fast aller die Kentauromachie. Die aus Beleuchtungsgründen im Gegensatz zu dem sehr flachen Basrelief des Frieses bis zur theilweisen Ablösung vom Grunde hoch gearbeiteten Reliefs überbieten sich in Variationen desselben Gegenstandes, nemlich des Kampfes eines Jünglings mit einem ältlichen Kentauren, welcher, abgesehen von der Abwechslung in Bezug auf den Sieg des einen oder anderen nur manchmal von der Darstellung eines Frauenraubes durch einen Kentauren unterbrochen wird. Dass es bei einer so verzweifelten Aufgabe nicht

an künstlerischen Ungleichheiten, an Wiederholungen, an gesuchten Modificationen wie an geradezu misslungenen Bildungen fehlt, ist kaum anders möglich, da überdiess hier doch manches auch untergeordneteren Künstlern ganz übertragen sein musste; einzelne Platten aber erscheinen sowohl in Bezug auf Raumausfüllung als auf grossartige charaktervolle Zeichnung nicht minder bewundernswerth, als das Friesrelief. Es weht uns auch an diesen Arbeiten der Hauch der phidiasischen Schule und Werkstatt entgegen, jene imposante leidenschaftslose Grossartigkeit und ideale Einfachheit, welche den Grundzug ihres Wesens bilden.

Wir besitzen nun allerdings für diese umfänglichen Schöpfungen der Schule und Werkstatt des Meisters keinen Künstlernamen, doch fehlte es keineswegs an Gehülfen und Schülern des Meisters, welche auch eine selbständige Berühmtheit erlangten. Unter diesen ist Alkamenes aus Lemnos oder Athen an erster Stelle zu nennen, von welchem die westliche Giebelfeldgruppe am Zeustempel zu Olympia, den Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos darstellend, ferner die marmorne Aphrodite in den öffentlichen Gärten von Athen, welche ihres schönen Kopfes, wie ihrer feinen Handgelenke und zarten Finger wegen gerühmt wird, dann der chryselephantine Dionysos im Tempel dieses Gottes zu Athen, und endlich der Asklepios in dessen Tempel zu Mantineia unter mehren anderen Werken hervorragten. Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass dieser Meister, an das von Phidias mustergültig festgestellte Zeusideal sich anlehnend, sich vorzugsweise mit der Ausbildung der Typen anderer bärtiger Gottheiten beschäftigte, welche darum zum Theil dem Zeusideal so nahe stehen, dass sie bis auf die neueste Zeit vielfach mit demselben verwechselt worden sind. Und ist es auch nicht auszumachen, ob hinsichtlich des Asklepios, der z. B. in dem schönen Marmorkopf des britischen Museums die Verwandtschaft mit dem phidiasischen Zeus nicht verkennen lässt, dem Werke des Alkamenes oder denen von zwei anderen Zeit- und Schulgenossen desselben, nemlich des Kolotes oder des Thrasymedes (beide aus Paros), der Vorrang in Bezug auf die Feststellung des Typus zuzusprechen ist, so scheint doch das Ideal des bärtigen Dionysos und wahrscheinlich auch das des Hephästos und des Ares auf Alkamenes zurückzuführen zu sein, wie das des Hades auf Phidias' Lieblingsschüler Agorakritos. Die ausserordentliche Nähe des Poseidontypus an dem des Zeus erlaubt sogar die Behauptung, dass auch dieser in derselben Zeit sich festgestellt haben musste, wenn sich auch zufällig keine Erwähnung eines solchen Werkes an einen der genannten Meister knüpft.

Sind aber auch die attischen Künstler dieser Periode mit Planeten zu vergleichen, welche um die phidiasische Sonne kreisten, so fehlte es doch auch nicht an solchen Sternen zweiter Grösse, welche, einem anderen Systeme angehörend, andere Bahnen zogen. Von diesen ist besonders die unmittelbare und mittelbare Schule Myron's hervorzuheben. eines Künstlers, der in seinem wunderbaren Naturalismus zu bedeutend war, als dass seine Richtung von dem allerdings tonangebenden Idealismus des Phidias ganz erdrückt werden konnte. Myron's Sohn, Lykios, erscheint in zwei gefeierten Werken ganz und gar in den Fussstapfen des Vaters, nemlich in zwei Statuen auf der Akropolis von Athen, beide Knaben darstellend, von welchen der eine ein Weihwasserbecken trug, während der andere Kohlen in einem Räucherbecken zu lebhafterer Gluth anblies. Das letztere Werk namentlich erinnert uns an den athmenden Ladas des Myron; denn auch hier musste das gesteigerte Athmen beim Feueranblasen wie dort beim Laufe das Wesentlichste gewesen sein und zwar nicht blos auf volle Wangen beschränkt, sondern durchgeführt bis auf den Sitz des Athmungsprocesses, nemlich auf die Brust und den übrigen Rumpf. Auch der ein Weihwasserbecken tragende Knabe, mag nun jenes zum wirklichen rituellen Gebrauche gedient haben oder nicht, wird als ein unter übergrosser Last keuchender diensteifriger Chorknabe dargestellt gewesen sein, so dass man auch ihn mit Ladas in Verbindung bringen kann. Dem Diskobol Myron's ferner scheint vielleicht der von Urlichs für Lykios vindicirte Pankratiast Autolykos analog gewesen zu sein; dass aber Lykios sich nicht auf solche genreartige Specialitäten beschränkte, zeigen Gruppen, wie das Weihegeschenk der Apolloniaten in Olympia, das in wahrhaft grossartiger Composition den Bescheid des schicksalwägenden Zeus über den Ausgang des Kampfes zwischen Memnon und Achill nach der Aethiopis des Arktinos darstellte, die Argonautengruppe u. s. w. Dem Lykios schliesst sich Styppax aus Cypern an, dessen Hauptwerk, der Splanchnoptes (Eingeweideröster, ein Mann, der ebenfalls feueranblasend dargestellt war), mit dem kohlenanblasenden Opferdienstknaben des Lykios aufs engste verwandt erscheint; ausser diesem aber vielleicht ein freilich bedeutend jüngerer Künstler, Boëthos von Karchedon (Carthago), oder wahrscheinlicher Chalkedon, von dem nur drei Knabendarstellungen erwähnt werden: Asklepios als Kind, die reizende Gruppe eines eine Gans würgenden Knäbleins, in Marmornachbildungen des Bronzeoriginals im Louvre, in München und sonst erhalten, und möglicherweise die berühmte capitolinische Bronze des dornausziehenden Knaben. An den sterbenden Ladas aber erinnert, wenn auch etwas entfernter, der ster-

bende Verwundete des Kresilas, an welchem man nach classischen Berichten den noch vorhandenen Lebensrest ermessen konnte, und ebenso wird auch dessen verwundete Amazone mehr der Richtung des Myron und Pythagoras als der phidiasischen sich angeschlossen haben. Vorhanden ist von den unmittelbaren Nachfolgern des Myron kein Werk, wie keine gesicherte Nachbildung; doch nehme ich keinen Anstand, ein bedeutendes Werk seiner Schule zuzuschreiben, das sich freilich zu derselben nicht genau so verhält, wie die architektonischen Sculpturen des Parthenon zu der Werkstatt des Phidias, das aber jedenfalls aus dessen Richtung sich eher erklären lassen wird, wie mit den bisherigen Deutungen. Diess ist der jetzt im britischen Museum befindliche Fries des oben in Bezug auf seine architektonische Stellung besprochenen Apollotempels bei Phigalia. Der Tempel soll unter Leitung eines athenischen Architekten ausgeführt worden sein; dass daher auch attische Bildhauer für die architektonischen Sculpturen, die überdiess attische Sujets, nemlich Amazonen- und Kentaurenkämpfe darstellen, verwendet wurden, ist wahrscheinlich, und zwar um so mehr, als dieselben von der sonst die Peloponnes beherrschenden argivischen Schule, von welcher unten gehandelt werden wird, keine Spur zu verrathen scheinen. Schon die oberflächliche Vergleichung mit dem Parthenonfriese aber zeigt, dass von phidiasischer Richtung ebensowenig gesprochen werden könne, wie von argivischer; denn an der Stelle jener leidenschaftslosen Grossartigkeit und idealen Einfachheit, welche die Parthenonsculpturen charakterisiren, erscheint hier eine Heftigkeit, Erregtheit und Gewaltsamkeit, kurz eine Lebendigkeit, wie sie in dieser Periode nur an Werken myronischer Richtung gedacht werden kann. Dass die übermässig heftige Bewegung manchmal unschön wird, kann uns in dieser Annahme schon darum nicht beirren, weil ja die ausführenden Kräfte, die man in der abgelegenen Bergstadt zur Verfügung hatte, jedenfalls nicht ersten Ranges waren und die Oberleitung eines solchen Meisters wie am Parthenon fehlte. Doch kann ich nicht umhin, meine von anderen abweichende Beobachtung auszusprechen, dass die bekannteren Nachbildungen des Frieses in den Publicationen von Stackelberg und Wagner weiter hinter der Schönheit des Originals zurückstehen, als diess sonst der Fall zu sein pflegt, indem mir wenigstens manche Parthien des Originals von grossartiger Kühnheit und ergreifender Gewalt erschienen, die sich in den Zeichnungen als unschöne Verirrungen darstellen.

Ganz selbständig endlich erscheinen zwei Künstler dieser Periode, welche sich jedoch bereits auf entschiedenen Abwegen befinden. Zunächst Kallimachos, der auch im tektonischen Gebiete bedeutende

Verfertiger der reichen Prachtlampe des Erechtheion und Erfinder des korinthischen Capitäls, welchen aber als Bildhauer das Streben nach raffinirter Zierlichkeit und formeller Vollendung zur Düftelei führte, die ihm auch den Beinamen des Katatexitechnos, des maasslos Sorgfältigen, erwarb. Hob später Apelles als seinen Vorzug vor den übrigen Malern die Charis hervor, erreicht dadurch, dass er zur rechten Zeit die Hand vom Werke zurückzuziehen wusste, so stimmt damit auch das Urtheil des Plinius über Kallimachos überein, dass durch dessen übermässig fleissige Ausführung alle Anmuth verloren gegangen sei. Einen noch bedenklicheren Abweg zeigt uns Demetrios aus Alopeke in Attika, der erste Realist. Vorzugsweise Porträtbildner strebte dieser nur nach sprechender Aehnlichkeit selbst auf Kosten der Schönheit, und erreichte daher auch in Greisenbildnissen seinen Ruf. Eine 64 Jahre alte Priesterin und der betagte korinthische Feldherr Pelichos, »der Kahlkopf mit dem Hängebauch, dem wirren fliegenden Barte und den unter der welken Haut greifbar vortretenden Adern«, müssen nach der angedeuteten Schilderung Lukian's von idealisirender und verjüngender Schönheit so weit entfernt gewesen sein, dass vielmehr gerade die Charakterisirung des schönheitraubenden Alters als das Ziel erscheint, das sich der Künstler gesetzt hat, wonach dieser neben einem Phidias und Myron erscheint, wie Thersites unter den Helden vor Troia.

Wenden wir uns nun nach dem zweiten Hauptschauplatze der Kunstthätigkeit dieser glänzenden Periode, nemlich nach Argos. An dieser uralten Kunststätte hatte ein dritter Schüler des Ageladas, ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Phidias, Polyklet von Sikyon, die Kunst in einer wieder anderen Richtung als Myron und Phidias zu einer eigenartigen Höhe gefördert. Strebte jener nach Typen des intensivsten animalischen Lebens, dieser nach den Idealen absolut göttlicher Wesenheit, so hatte sich Polyklet die künstlerische Darstellung der höchsten menschlichen Schönheit, Typen absoluter Vollkommenheit der körperlichen Erscheinung zum Ziele gesetzt. Schon im Alterthume galt daher als sein charakteristischestes Hauptwerk, auf welches auch mehre erhaltene Statuen zurückzugehen scheinen (Friederichs), der geradezu als »Kanon« (Musterbild) berühmte Doryphoros, ein lanzentragender Jüngling in ruhiger Stellung, der lediglich als eine Normalgestalt mustergültiger Formvollendung gedacht war, zu welcher der Meister selbst in einer Abhandlung über die Proportionen des menschlichen Körpers gleichsam den Text schrieb. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Polyklet mit diesem Werke seiner zahlreichen Schule eine Vorlage hinstellen wollte, von welcher er in seiner so zu sagen akade-

mischen Richtung auch selbst vielleicht zu sehr abhängig war, wie diess aus Plinius' einen leisen Tadel enthaltenden Worten, seine Werke seien »fast wie nach einem Modell«, hervorgehen dürfte. Wenn indess nach des Künstlers wie nach allgemeiner Ueberzeugung der Doryphoros die absolute menschliche Körperschönheit darstellte, so musste wohl der Meister bei dem Modell verbleiben, das er höchstens in Stellungen einigermassen variiren konnte, wenn er nicht seinem Streben nach vollkommener Schönheit, wie sie Cicero an allen seinen Werken rühmt, untreu werden wollte. Wir dürfen uns also den sog. Apoxyomenos, einen Athleten, der sich mit dem Schabeisen reinigt (vgl. dieselbe Darstellung von Lysippos (Fig. 188) als eine ganz ähnliche Paradegestalt vorstellen, wenn sie auch zunächst nicht den Schulzweck hatte, wie der Doryphoros. Doch scheint ein drittes Werk, der zuweilen als ein Gegenstück des Doryphoros bezeichnete Diadumenos (ein sich die Stirnbinde umlegender Jüngling), in minder athletischer Formenentwicklung hergestellt gewesen zu sein, wenn wir anders in den Bezeichnungen eines »mannhaften Knaben« für den Doryphoros und eines »weichen Jünglings« für den Diadumenos einen Unterschied suchen dürfen.

Auch zum Zweck der Herstellung einer kräftig entwickelten Frauengestalt in kanonischer Schönheit musste dem Künstler das Programm einer ruhig stehenden Amazone vollkommen entsprechen. Es ist daher ebenso begreiflich als glaublich, dass die Amazone Polyklet's in der Concurrenz mit Phidias, Kresilas und Phradmon die Palme errang, was ihm schwerlich gelungen wäre, wenn es sich um die Gestalt einer Göttin oder um eine lebhaft bewegte Darstellung gehandelt hätte. Noch mehr konnte der Künstler seine akademischen Ziele mit den zwei Kanephoren (Korbträgerinnen) verfolgen, deren ruhige Stellung und Inhaltslosigkeit so recht geeignet waren, die äussere formale Schönheit vollkommen regelrecht zur Anschauung zu bringen. Und nach alledem dürfen wir wohl auch die Bedeutung der Astragalizontes (der mit Knöcheln würfelnden Knaben), des nach Plinius vollendetsten Kunstwerks Griechenlands, nicht etwa in der gespannten, frappanten Situation, oder in der murilloartigen Naturwahrheit einer Gassenscene, sondern in der vollendeten Knabenschönheit, in den Typen absoluter Formvollendung auch für dieses Alter suchen.

Wenn Quintilian sagt, dass Polyklet die Schönheit der menschlichen Gestalt über alle in der Natur erscheinende hinaus gesteigert, im Gegensatz zu Phidias aber die Majestät der Götter nicht erreicht habe, so folgt schon daraus, dass die Arbeiten Polyklet's im Gebiete der Götterdarstellungen seinem Wesen nicht so vollkommen entsprachen.

In der That sind auch die letzteren selten und ohne besonderen Ruhm bis auf eine, nemlich die kolossale chryselephantine Hera in deren Tempel zwischen Argos und Mykene. Das Goldgewand der auf goldenem Thron sitzenden Göttin liess nur Haupt und Arme bloss. Das Scepter in ihrer Rechten war mit einem Kukuk (Symbol der ehelichen Treue) gekrönt, in ihrer Linken lag ein Granatapfel, zur Seite stand Hebe, von des Meisters hervorragendstem Gehülfen Naukydes gearbeitet. Wie man sich nun den Kopf des phidiasischen Zeus durch die Maske von Otricoli zu vergegenwärtigen suchte, so glaubte man die herrliche

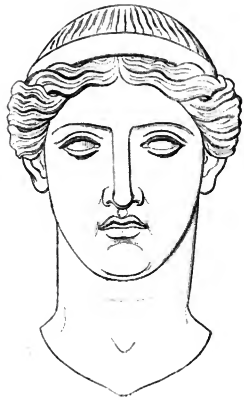


Fig. 182. Herakopf in Neapel.

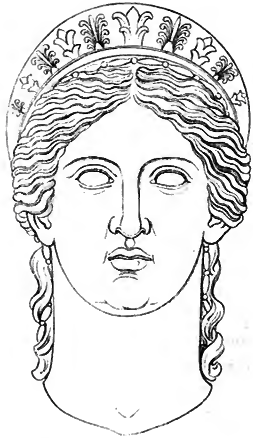


Fig. 183. Hera Ludovisi in Rom.

Kolossalmaske der Juno Ludovisi (Fig. 183) auf Polyklet zurückbeziehen zu müssen, jedoch wohl mit Unrecht. Höchst wahrscheinlich steht demselben der Herakopf des Museums in Neapel (Fig. 182) weit näher (Brunn); wenn aber behauptet worden ist, dass wohl alle Zeusköpfe auf den von Phidias endgültig festgestellten Typus zurückgehen müssen, so darf in Rücksicht auf die keineswegs nach göttlichen Idealen abzielende Richtung des Polyklet bezweifelt werden, dass die polykletische Hera eine gleiche Stellung zu den folgenden Herabildern erlangte.

Das Streben nach Formvollendung machte den Meister von Argos von selbst zum erspriesslichen Lehrer. Doch erlangte — vielleicht mit Ausnahme des oben genannten Naukydes — keiner von seinen sehr zahlreichen unmittelbaren Schülern den Ruf wie die Genossen des Phidias: vielleicht gerade wegen des Zuviel der Schule und Zucht, der strammen Gebundenheit an einen Kanon, was alles der künstlerischen Individualität wohl auch die Flügel band. Wie weit seine Richtung in der etwas jüngeren thebanischen Zweigschule in der Zeit der kurzen Blüthe Thebens gefördert wurde, vermögen wir kaum zu beurtheilen, wenn auch unter vielen anderen thebanischen Künstlern Hypatodoros und Aristogeiton namentlich durch die um 380 v. Chr. von den Argivern nach Delphi geweihten Gruppen — denn wahrscheinlich ist nicht blos die Darstellung des Zuges der Sieben gegen Theben, sondern auch die der erfolgreichen Wiederholung desselben durch deren Söhne von der Hand dieser beiden Meister — von nicht geringer Bedeutung gewesen sein mögen. Erst als ein mittelbarer Schüler Polyklet's, Lysippos, mit dem Programm, die Menschen darzustellen, wie sie sein sollten, statt sie nach Polyklet darzustellen, wie sie sind, sich wieder vollständig über dessen Kanon aufschwang, erstand abermals ein Meister ersten Ranges, von dem unten noch gesprochen werden soll. Proben der Leistungen der polykletischen Werkstatt aber sind zwar noch vorhanden, jedoch leider nur wenig bekannt, indem die 1854 durch Rangabé und Bursian entdeckten, freilich ziemlich dürftigen Sculpturfragmente des genannten Heratempels, welche wahrscheinlich ebenso unter der Leitung des Meisters von Argos entstanden, wie die Parthenonsculpturen unter der des Phidias, noch nicht systematisch behandelt und publicirt, ja sogar noch nicht einmal gehörig aufgestellt sind.

Der attische und argivische Kunsteinfluss aber beherrschte nicht blos das eigentliche Griechenland geraume Zeit, sondern drang sogar in die entlegensten Colonien. So muss uns selbst der Zeus auf einer der Metopen des Tempels E zu Selinus (Fig. 184), der übrigens auch in den Zeusbildern des Ageladas seine Wurzel haben könnte, an den olympischen erinnern, in dessen Vollendungszeit auch die des selinuntischen Tempels fallen wird. Der Künstler dieser Metope geht, die Berückung des Zeus durch Hera auf dem Ida (Ilias XIV.) darstellend, in dem Zeus geradezu über sein sonstiges Vermögen hinaus, indem die nebenstehende Hera noch weit alterthümlicher und strenger erscheint. Und auch an den beiden anderen ganz erhaltenen Metopen dieses Tempels, von welchen die eine Herakles im Amazonenkampfe und die andere Aktäon von Hunden zerfleischt darstellt, sind Anklänge an die Metopen

des Theseion, wenn auch nicht ohne provinzielle Schwächen, nicht zu verkennen. Wie aber hier fast gleichzeitig, so finden wir auch noch ein gutes Menschenalter später an dem entlegensten Theile der Peloponnes, in Messene, an Damophon einen Künstler von entschieden phidiasischer Richtung, welcher er wohl auch die Berufung zur Restauration

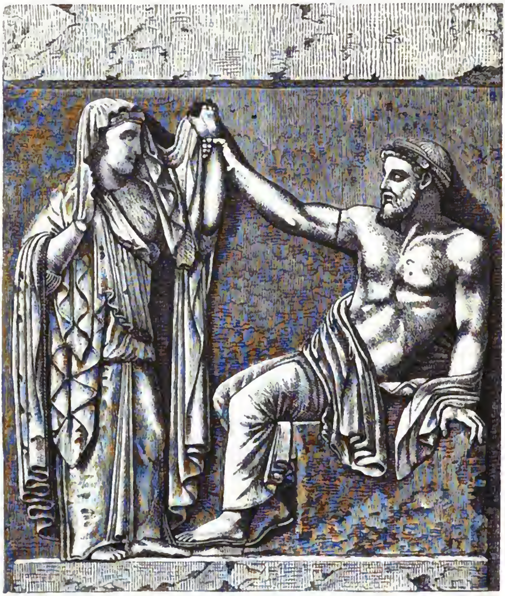


Fig. 184. Metope des jüngsten Tempels von Selinus.

der aus den Fugen gegangenen Zeusstatue von Olympia verdankte, während er selbst an mehren seiner Kolossalwerke das Gold und Elfenbein durch Marmor und Holz (Akrolithe) ersetzen musste. Als begabter Künstler scheint übrigens auch dieser der Strömung einer neuen Kunstrichtung nicht ganz widerstanden zu haben; denn es werden ihm ausser den Götterbildern des phidiasischen Kreises auch noch solche zuge-

schrieben, welche mehr in das Gebiet der nächsten attischen Kunstepoche fallen.

Denn die treibende Kraft, welche dem Volke und der Kunst der Hellenen in einer bis auf unsere Tage beispiellosen Weise innewohnte und nicht ruhte, bis die Höhenpunkte nach allen Seiten hin erreicht und dann der Fortschritt sogar bis zu Uebermaass und Verfall verfolgt war, erlaubte keine andauernde bequeme Ausnutzung des Gewonnenen und keinen Stillstand selbst bei der durch die genannten Meister errungenen Vollendung. Etwas länger behauptete sich die polykletische Richtung in der Peloponnes, wie überhaupt der dorische Stamm zu mehr Conservatismus hinneigte; in Attika dagegen kamen bald neue Elemente zum Durchbruch, welche den Charakter der gesammten hellenischen Plastik wesentlich umgestalten mussten. Den Uebergang zu dieser Umgestaltung repräsentirt der so zu sagen auf der Schwelle stehende Athener Kephisodotos der Aeltere, dessen kunstgeschichtliche Stellung durch die glückliche Entdeckung der Copie seiner Eirene mit dem Plutos in der Münchener Glyptothek durch Brunn gesichert ist. Das Werk vereinigt die phidiasische Richtung bereits mit den Keimen der neuattischen: »herrscht in den Formen noch die einfache Würde, Hoheit und Grösse, der Ernst und die Strenge der früheren Periode vor, so bricht dagegen im Ausdruck bereits die Richtung auf eine tiefere Auffassung des Gefühls- und Seelenlebens hervor«, und die Erfindung dieses Werkes stellt sich dadurch unfehlbar in die Mitte zwischen beide Perioden.

Die Darstellung des Seelenlebens, nach Friederichs' Worten an der Eirene des seelenvollen Austausches der Neigung von Mutter und Kind, wie wir sie bei Kephisodot neben der sonstigen Strenge älterer Weise finden, gelangt jedoch zur vollen und die gesammte Formgebung bedingenden Herrschaft durch zwei Meister, deren Leistungen sich so verwandt waren, dass man schon im Alterthum zweifelhaft war, ob das eine oder andere berühmte Werk diesem oder jenem zuzuschreiben sei, nemlich durch den Parier Skopas und den Athener Praxiteles, wahrscheinlich den Sohn des ebengenannten Kephisodotos. Beide sind vorzugsweise Götterbildner, beide Marmorkünstler, das Letztere nicht zufällig, sondern ohne Zweifel in Zusammenhang mit dem Gebiete ihrer Schöpfungen, da Marmor, — wo es sich nicht um Kolossalwerke hochmonumentalen Charakters, wie bei den chryselephantinen Statuen des Zeus und der Parthenos des Phidias oder der Hera des Polyklet handelte — für Tempelwerke ebenso angemessen erscheint, wie Bronze für Siegerstatuen oder andere Werke aus dem menschlichen Kreise. Auch die

Richtung beider wies auf Marmor als bevorzugtes Material: denn wie Bronze sich mehr zur Wiedergabe ausgeprägter Körperformen in ihrer Schärfe und Bestimmtheit, überhaupt mehr zur Vergegenwärtigung des rein Aeusserlichen eignet, und desshalb von einem Myron und Polyklet fast ausschliessend gewählt worden ist, so entspricht der weiche, lichte und zum Theil durchscheinende Marmor vorzugsweise der Darstellung zarter Schönheit und ahnungsvoller Innerlichkeit, wie der Aeusserung der mannigfachen Regungen des menschlichen Gemüthes.



Fig. 185. Apollo Kitharödos im Vatican.

Dass aber Skopas — um den älteren der beiden Meister vorweg zu behandeln — sich vorzugsweise in einem solchen Darstellungsgebiete bewegte, lehrt ein Blick auf seine berühmteren Werke. Von diesen steht als höchst charakteristisch obenan die rasende Bakchantin, durch Epigramme und Schilderungen als zu den ersten Meisterwerken des Alterthums gehörig bezeichnet. Die Gemüthserregung ist hier bis zur bakchischen Ekstase gesteigert: den Kopf zurückgeworfen, das gelöste Haar wie auch das lange Gewand im Winde flatternd, in den Händen das in der Raserei zerrissene Zicklein, so schien die Mänade emporzutoben zu den Höhen des Kithäron. Wenn der Rhetor Kallistratos, welcher berichtet, beim Anblick des Antlitzes bis zur Sprachlosigkeit ergriffen gewesen zu sein, den Ausdruck »einer von Raserei gestachelten Seele« besonders bewundert, so dürfen wir annehmen, dass wir es bei diesem Werke mit der verkörperten Leidenschaft selbst zu thun haben. In gemässigterer Erregtheit wird der Apollo des Nemesistempels zu Rhamnus, von Augustus auf den Palatin gebracht, zu denken sein, keineswegs aber ruhig, während er die Kithara spielt und singt, wie ausdrücklich bezeugt wird: denn Apollo ist kein Epiker. Es ist desshalb doch nicht unwahrscheinlich, dass der langgewandige Apollo im Vatican (Fig. 185) auf dieses

Original zurückgeht, da die ganze Haltung wie der grossartige Schwung der Gewänder viel eher mit den Niobiden als mit den vergöttlichten Kaiserbildern (Nero als Kitharödos) vergleichbar ist. Ohne eine gewisse rührende Erregtheit und Schwärmerei können wir uns auch kaum die bithynische Achilleusgruppe denken, welche später im Neptuntempel der Region Circus Flaminius zu Rom aufgestellt ward und nach Plinius den Meister berühmt gemacht hätte, auch wenn er in seinem ganzen Leben nichts Anderes geschaffen. Dasselbe stellte die Ankunft des Achill nach seinem Tode auf der Insel Leuke, und dessen Aufnahme unter die Meergötter dar, und enthielt ausser Thetis und Poseidon noch zahlreiche Meerwesen phantastischer Bildung. Von den letzteren gewinnen wir vielleicht einige Vorstellung durch den herrlichen Fries Nr. 115 der Münchener Glyptothek, welcher aus dem Palast Santa Croce, somit ungefähr aus der Gegend des Neptuntempels stammend, möglicherweise zu dem letzteren gehörte, und seinen Vorzügen nach recht wohl mit der Statuengruppe in enger Verbindung und zu Skopas in einem ähnlichen Verhältnisse gestanden haben kann, wie der Parthenonfries zu Phidias.

Zarte Schönheit und schwärmerische Innigkeit müssen wir auch bei den Werken des Meisters aus dem Aphroditenkreise voraussetzen, sonst hätte nicht Plinius wenigstens die Aphrodite, die sich später zu Rom im Marstempel der Region Circus Flaminius befand, selbst noch über die praxitelischen setzen können, oder sonst wären Gruppen wie zu Megara, Eros, Himeros und Pothos (Liebe, Liebreiz und Verlangen), nach Pausanias ihrer Bedeutung entsprechend charakterisirt, oder wie Aphrodite mit ihrem priesterlichen Geliebten Phaëton oder Pothos in Samothrake nicht denkbar. Auch die Gruppe der Leto mit ihrer die Kinder Apollon und Artemis tragenden Amme Ortygia musste als die Personification von Mutterfreude und Mutterstolz von tiefgemüthvollem Gehalt gewesen sein. Anschaulicher denn alles Uebrige aber vergegenwärtigt uns die Richtung des Meisters, welcher gleichwohl schon nach der Liste seiner bisher noch ungenannten — Apollo, Ares, Dionysos und Asklepios, Hekate, Hestia, Athene, Artemis, Hygieia und in den tegeatischen Giebelgruppen die kalédonische Eberjagd und den Kampf des Achill und Telephos darstellenden — Werke sehr vielseitig gewesen sein mag, eine grössere Composition, über deren entweder dem Skopas oder dem Praxiteles zuzuschreibende Urheberschaft aber Plinius im Zweifel ist: die berühmte Niobegruppe. Besitzen wir auch von dieser das Original nicht mehr und sind selbst die sehr ungleich gearbeiteten Stücke, von welchen die meisten in den Ufficien zu Florenz befindlich, einige in verschiedenen

Museen sogar in mehrfachen Wiederholungen aufgetaucht sind, nicht mehr vollzählig, so lassen sie doch die Grösse und Eigenart dieser wunderbaren Composition ahnen. Niobe, Gemahlin des Königs Amphion von Theben, die sich als Mutter von vierzehn blühenden Kindern in von ihrem Vater Tantalos ererbter Ueberhebung gegen Leto mit ihren nur zwei göttlichen Kindern vermessen und sich statt jener Göttin zu opfern geboten hatte, wird von Leto's Sprösslingen Apollo und Artemis furchtbar gestraft: vor ihren Augen erliegen ihre sämmtlichen Söhne und Töchter den rächenden Pfeilen der beiden Gottheiten. Sie selbst, mit der Rechten vergeblich ihr an sie geschmiegtes jüngstes Töchterchen zu schützen suchend, ist im Begriff mit der Linken den Mantel über den Kopf zu ziehen, um den Ausdruck des verzweiflungsvollen Seelenschmerzes zu verhüllen, der sie in wenigen Augenblicken nach der Sage zu Stein erstarren liess, ein Ausdruck, der in seiner königlichen Würde neben der mütterlichen Verzweiflung wie in seiner Freiheit von aller Verzerrung so wunderbar ergreifend wirkt (Fig. 186). Die ihr zueilenden Kinder, wie die bereits Getroffenen stellen Schmerz, Zagen und Hülfsbedürftigkeit in verschiedenen Graden, doch stets mit jenem Adel und edlen Maass dar, welche die an sich schreckliche Scene so grossartig rührend und zur Tragödie im höchsten Sinne machen. Der mannigfache Seelenkampf in den jugendlich schönen Gesichtern, die Erregtheit vergeblichen Ringens mit einer unsichtbaren, unüberwindlichen wie unerbittlichen Macht in jeder Geberde und Bewegung, rückwirkend auch auf die geschwungenen Gewänder, die sozusagen elegische Linienführung der gesammten Composition, welche die verticale Tendenz der statuarischen und besonders der architektonisch



Fig. 186. Mittelfigur der Niobidengruppe in Florenz.

bildenden Kunst fast ganz negirt und durch ihren wellenförmigen Fluss sich so sehr von den Aeginetengruppen ja selbst von den auch in der Bewegung ruhigeren Parthenongiebelbildern unterscheidet, sind den Meistern des Pathos so eigenartig und für deren Leistungen so charakteristisch, dass die Niobiden stets als die Hauptprobe ihres Styls werden zu betrachten sein.

Wenn wir uns aber für die Darstellung des Kunstcharakters des Skopas mit nicht zu reichlichen Berichten und einigen Nachbildungen begnügen mussten, so scheint es doch ausser dem erwähnten unsichern Atelierwerke des Meergötterfrieses in der Glyptothek zu München nicht ganz an originalen Resten von seiner Hand zu fehlen. Wir ersahen nemlich, dass Skopas auch an der plastischen Ausschmückung des Mausoleum von Halikarnass beschäftigt, und, während seine jüngeren Genossen Leochares, den wir aus einer vaticanischen Nachbildung seines von Jovis Adler geraubten Ganymedes kennen, Timotheos und Bryaxis an der Süd- und Nordseite arbeiteten, so an der Ostseite thätig war. Allein die zum grösseren Theile schon früher bekannten Friesreliefs, von welchen die bedeutendste Gruppe den so oft wiederkehrenden Amazonenkampf darstellt, sind trotz ihrer theilweise wunderbaren Schönheit, trotz der den grossen Meistern dieser Periode eigenen Bewegtheit und nicht selten hervortretenden pathetischen Haltung gewiss nicht auf einen Meister ersten Ranges zurückzuführen, und Atelierarbeit. Die durch die englische Ausgrabung unter Newton 1856 aufgefundenen zahlreichen Fragmente der Statuen aber, die nach Analogie des Augustusmausoleums wohl in den Intercolumnien (denn wo sonst?) standen und von welchen auch wenigstens ein mehr erhaltener Torso (Zeus) an der dem Skopas zugeschriebenen Ostseite entdeckt ward, sind leider zu sehr verstümmelt, als dass sich ein sicheres Urtheil gewinnen liesse, wie die abweichenden Ansichten verschiedener Fachmänner beweisen. Jedenfalls dürften wir auch diese mehr decorativen Werke nicht neben die berühmteren Einzelarbeiten des Meisters stellen.

Die Erkenntniss der Kunst des Skopas aber ergänzt sich durch die Betrachtung seines jüngeren und wohl noch bedeutenderen Zeitgenossen Praxiteles. Die Hauptwerke auch dieses Meisters bewegen sich in ähnlichen Kreisen und verrathen alle dessen Vorliebe für sinnige Jugendschönheit. Praxitelische Aphroditen sind nicht weniger als fünf bekannt, worunter die berühmte knidische, die als Weltwunder betrachtet, als Sehenswürdigkeit neben den olympischen Zeus gesetzt und von Kunstliebhabern dergestalt angestrebt wurde, dass z. B. König Ni-

komedes von Bithynien den Knidiern für diesen Preis — freilich vergeblich — die Tilgung ihrer ganzen Staatsschuld anbot. Die Stirn, die feuchtglänzenden Augen und der in sanftem Lächeln leise geöffnete Mund werden als wunderbar geschildert; die ganze Gestalt aber war dazu angethan, den Marmor vergessen und die Liebesgöttin wie in Wirklichkeit erscheinen zu lassen. Hinsichtlich ihrer Auffassung belehren knidische Münzen, dass sie vollkommen nackt in der Linken ein Gewandstück hielt, welches auf einem Gefässe auflag, während die Rechte vor die Scham gehalten war, und nach dieser Darstellung steht unter den zahlreichen erhaltenen Aphroditenstatuen die Aphrodite Braschi der Münchener Glyptothek der Knidierin am nächsten: vielleicht sogar näher als der Vergleich mit der Münze zu erlauben scheint, wenigstens hält sich der Verfasser aus der Münzpraxis zu der Annahme berechtigt, dass Nachbildungen von Kunstwerken aus dem Gebiete der Architektur wie der Plastik in den meisten Fällen nur in äusserlichen Charakteristiken und Attributen verlässig sind, sonst aber eine Selbständigkeit und Ungenauigkeit der Stempelschneider verrathen, welche man nach moderner Behandlung kaum begreift. In diesem Falle könnte man vielleicht sogar sagen, dass die knidische Aphrodite, wenn die Münznachbildung verlässig, kein grosses Kunstwerk hätte sein können. Der Knidierin musste an Hoheit und Schönheit eine zweite aber bekleidete Aphrodite in Kos gleich kommen, wenn wir nicht annehmen wollen, dass die Koer ohne Kunstverständniss gewesen: denn sie gaben ihr, da ihnen vom Künstler die Wahl eingeräumt war, vor der knidischen den Vorzug. Von den drei übrigen weniger bekannten Aphroditen mag wohl die thespische, die neben dem Bilde der Phryne aufgestellt war, im Gegensatz zur menschlichen Schönheit dieser die göttliche repräsentirt haben. Der Liebesgöttin reihten sich drei bis vier Darstellungen des Eros an, des Liebesgottes in blühender noch knabenhafter Jünglingsgestalt, von denen die thespische, welche Phryne dem von ihr geliebten Meister ablockte und dort zwischen ihrem und der Aphrodite Bilde weihte, die berühmteste gewesen zu sein scheint. Epigramme und Nachrichten schildern diese wie auch die übrigen hauptsächlich in Bezug auf den Ausdruck als nicht mit dem Pfeile sondern mit dem Auge verwundend.

Weiches, fast weichliches Gemüthsleben offenbart sich dann auch in den herrlichen Jünglingsgestalten, von welchen der Sauroktonos, der Eidechsentödter (beste Nachbildung im Louvre), die ähnlich sinnigen und träumerischen ruhenden Satyrn (von welchen zahlreiche Copien in mehren Museen) oder der auf den Thyrsos gestützte, lächelnd schwär-

merische Dionysos mit dem Rehfell zu nennen sind. Tiefer Schmerz und wehmuthvolle Trauer aber waren die Grundzüge von zwei Gruppen, von welchen eine die Entführung der Persephone durch Hades und die andere deren Rückgabe an die Unterwelt, der sie mit jedem Herbste als das Sinnbild der Saat verfallen war, durch Demeter darstellte, welche letztere hier ebenso in gesteigertem Pathos einer schwergeprüften Mutter erscheint wie an anderen praxitelischen Werken — und Demeter ist vom Meister ebenso oft dargestellt worden, wie Aphrodite — in den milden Affecten einer gesegneten und segenspendenden Mutter.

Es begreift sich daher leicht, namentlich wenn wir auch hier die Niobegruppe wieder in Betracht ziehen, die ja ebensogut von Praxiteles wie von Skopas sein kann, wie Diodor von Sicilien dem Künstler das Lob spenden konnte, er habe die Erregungen des Gemüths im höchsten Grade darzustellen vermocht, oder wie Cicero die praxitelischen Köpfe besonders hervorhebt, in welchen ja der Ausdruck des Pathos gipfeln musste. Es lässt sich aber auch der Ruhm der Arme an den Werken des Meisters (nach Auctor ad Herennium) verstehen, wenn man erwägt, dass deren Gestus die Erregung des Gemüthes so unwillkührlich und bezeichnend wie kein anderer Körpertheil begleitet.

Trotz der erstaunlichen Vielseitigkeit und Productivität des Meisters, denn der grösste Theil der ganzen Götterwelt ist in seinem halben Hundert von Werken und zum Theil figurenreichen Gruppen vertreten, lässt sich indess erkennen, dass Praxiteles neben seiner pathetischen Richtung besonders jenen Gebieten huldigte, in welchen mädchenhafte oder Jünglings-Gestalten Gelegenheit zu Entwicklung der höchsten zarten und reizvollen, manchmal wohl auch sinnlichen Schönheit darboten, die sich ebenso von jener herben, abstracten Schönheit, jener äusserlichen formalen Vollkommenheit, wie sie Polyklet anstrebte und erreichte, wie von der erhabenen göttlich-höchsten Potenz, wie sie Phidias in seinen Zeus- und Atheneidealen verkörperte, unterschied. Weder absolut menschlich, wie bei Polyklet, noch absolut göttlich, wie bei Phidias, war diese bewegte Schönheit für jene Götterwelt wie geschaffen, welche sich weniger über menschliche Anschauung und Empfindung erhob, und in diesen Gebieten scheint denn auch Praxiteles ebenso die Typen festgestellt zu haben wie Phidias für die höchsten Götterwesen, so namentlich für Aphrodite und Eros, für den jugendlichen Dionysos mit Gefolge, für Demeter und den eleusinischen Kreis.

So bedeutend die Schule der beiden Meister des Pathos gewesen sein muss, so scheinen doch unter zahlreichen erhaltenen Namen ausser den obengenannten Genossen des Skopas am Mausoleum und den beiden Söhnen des Praxiteles, Kephisodotos dem Jüngeren und Timarchos wenige hervorragende aufgezählt werden zu können. Zwei statuarische Werke höchster Bedeutung aber dürften ihren tüchtigsten Schülern zuzuschreiben sein, die Venus von Melos im Louvre und der sog. Ilioneus der Glyptothek in München. Wäre die räthselhafte Künstlerinschrift der ersteren, welche sie in Charakteren des 1. Jahrhunderts v. Chr. als Schöpfung des (Ale)xandros, Menides' Sohn aus Antiocheia am Mäander bezeichnet, die jetzt sammt dem entsprechenden Theile des Plinthes verschwunden ist, zugehörig oder ächt, so würden wir an dem Werke einen unerklärbaren Anachronismus, eine Leistung höchster Kunststufe in entschieden vorgeschrittener Verfallzeit besitzen; da aber die Aechtheit durch Verlust des Stückes nicht einmal mehr geprüft werden kann, so wird die Wissenschaft sicherer gehen, sich mehr an den Styl zu halten. Nach diesem aber, der alle übrigen, nach den Künstlerinschriften allein beurtheilt, älter erscheinenden Venusdarstellungen durch die Grossartigkeit und Göttlichkeit im Gegensatz zu der verschämten Koketterie der letzteren, durch die kraftvolle Fülle des Fleisches an diesem in ewiger Jugend blühenden Körper im Gegensatz zu deren übertriebener Grazilität, durch die milde Weichheit der Oberfläche neben der kalten Glätte an den anderen Aphroditen bei weitem übertrifft, müssen wir zwischen sie eine Kluft setzen, welche ungefähr derjenigen zwischen der praxitelischen Blüthezeit und der römischen Reproductionsperiode entspricht. Wenn aber diess zur Ueberzeugung werden kann, so wird dasselbe kaum mit einer der vorliegenden Erklärungen der Statue der Fall sein können. Denn da beide Arme fehlen, und der halbnackte Körper mit dem herabgesunkenen und die Beine verhüllenden Gewande auch das einzige sonstige Kennzeichen, nemlich den Gegenstand, auf welchen sich das etwas erhobene linke Bein stützt, verloren hat, lässt sich kaum der Name der Figur als Aphrodite schlechthin mit der üblichen Sicherheit annehmen, indem römische gleichfalls halbnackte Victoriatypen in derselben Gewandung und Stellung mit Schilden, auf welche sie den Sieg schreiben, den Gedanken an eine der attischen Athene-Nike analoge Aphrodite-Nike (Fig. 187) erwecken dürften, geschweige denn die ganze Composition. Die Restaurationen haben alle ihre Schwierigkeit: sowohl die gewöhnlicher angenommene der sich im Schild des Ares spiegelnden Göttin trotz der auch auf die capuanische in Neapel befindliche Venus anwendbaren Analogie einer von Pausanias

II. 5. erwähnten Statue, selbst in dem trefflichen neuesten Versuch von Prof. A. Wittig in Düsseldorf (v. Lützow, Zeitschr. f. bild. Kunst 1870. Nr. 12) als auch die Wieseler'sche mit der Lanze in der erhobenen Linken oder die Quatremère de Quincy'sche Zusammenstellung der Göttin mit Ares.

Noch schwieriger wird es sein, für den herrlichen Torso in der Münchener Glyptothek, welchen man früher fälschlich als Ilioneus zur Niobidengruppe und zwar zum Original gerechnet hat, eine gesicherte Erklärung zu finden. Was indess die Venus von Melos als reife Frauenschönheit, das ist die völlig nackte kauernde Gestalt ohne Kopf und Arme für das Knaben- oder richtiger zarte Jünglingsalter, wozu überdiess die Stellung auf einen Gegenstand schliessen lässt, der an pathetischem Inhalt der Niobidengruppe gleichartig gewesen sein mag.



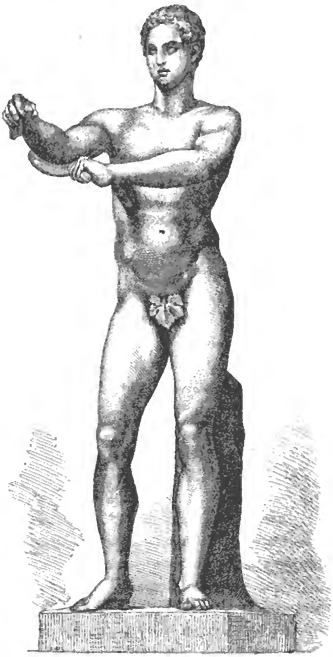
Fig. 187. Venus von Melos (Louvre).

Wie die Inseln des ägäischen Meeres häufig als die Bestimmungsorte der skopas-praxitelischen Werke entgegentreten, so scheint es auch, dass sich der Einfluss der beiden Meister, von welchen wenigstens Skopas sicher einige Zeit in Kleinasien gearbeitet, vorzugsweise ostwärts erstreckte, und dass ihre Richtung sich gerade dort, wo namentlich die leider der Köpfe beraubten Nereidenstatuen des nach ihnen genannten Monumentes von Xanthos (brit. Museum) das fernste Zeugniss ablegen, länger in entschiedener Herrschaft behauptete, als im eigentlichen Griechenland. Selbst in Athen standen noch zu deren Lebzeiten einige

Künstler in hohem Ansehen, welche nicht blos zum Theil ihre eigenen Wege gingen, sondern auf diesen sogar über das Gebiet jener hinaus- und Zielen zustrebten, welche erst von der Mitte des 4. Jahrhunderts an und von einer andern Kunststätte aus herrschend wurden. Diess waren Silanion aus Athen und Euphranor vom Isthmos. Der erstere, mehr Porträt- und Siegerdarstellungen zugewandt und namentlich jene so bezeichnend wiedergebend, dass sie geradezu als Verkörperungen des betreffenden Charakters erschienen, wie z. B. in dem Bildniss des leidenschaftlichen Bildhauers Apollodoros der personificirte Jähzorn zur Erscheinung kam, unterschied sich schon durch die Gegenstände seiner Kunst, welche er vielmehr mit einem Lysippos gemein hatte, bestimmt von Praxiteles, wie auch Euphranor, der zugleich und wahrscheinlich überwiegend Maler war, in der derberen Kraft seiner Schöpfungen, soweit wir wenigstens von seinen Gemälden auf seine statuarischen Arbeiten schliessen dürfen, sich zu der weichen praxitelischen Richtung in Gegensatz stellte und ebenfalls der lysippischen verwandter erwies. Beide nehmen daher, ähnlich der Uebergangsstellung des Kephisodotos des Aelteren zwischen Phidias und Skopas, eine Art von Mittelstufe zwischen der skopas-praxitelischen und der lysippischen Kunst ein, welche letztere sie auch durch Studien und Neuerungen im Gebiete des menschlichen »Kanon« vorbereiteten.

Der Schauplatz einer durchgreifenden Ausbildung der von den Genannten angezeigten Richtung wurde Sikyon, ihr Träger Lysippos. Wenn auch Autodidakt, denn er soll als Jüngling handwerklicher Erzarbeiter gewesen sein und von daher sich zum Künstler aufgeschwungen haben, war er doch nicht ohne Schulzusammenhang; denn er nannte selbst des Polyklet Doryphoros, jenes oben besprochene akademische Ateliermuster, sein Vorbild, und blieb auch bei dem polykletischen und überhaupt peloponnesischen Materiale, der Bronze. Doch kann man ihn auch keinen unmittelbaren Schüler Polyklets nennen; denn dessen Kanon wurde von ihm gleichsam corrigirt und sogar durch einen neuen ersetzt, welcher der Kunstvorstellung des jüngeren Meisters angemessener war. Zog nemlich der polykletische gleichsam das Mittel der menschlichen Erscheinung, so glaubte Lysippos sein menschliches Ideal höher ansetzen zu müssen als im Durchschnitt der verschiedenen Wirklichkeiten, indem er dieselben im Vergleich mit dem Urbilde zunächst als herabgekommen und verschrumpft betrachtete. Wenn er mit Rücksicht darauf trotzdem sein Ideal aus der wirklichen Erscheinung entwickelte, worauf ihn auch der von ihm über einen Lehrmeister um Rath befragte Maler Eupompos von Sikyon durch Hinweisung auf das ver-

sammelte Volk hingeleitet haben soll, so zog er doch, indem er den Menschen »nicht wie er ist (Polyklet) sondern wie er sein sollte« in seiner Darstellung anstrebte, nur solche Erscheinungen in Betracht, welche nicht unter dem polykletischen Mittel standen. Dadurch wurde sein menschlicher Idealtypus schlanker und grösser, letzteres namentlich dadurch, dass er die Köpfe und Extremitäten, welchen doch der Maassstab zum Ganzen entnommen wird, kleiner bildete.


Fig. 188. Marmorcopie des lysippischen Apoxyomenos im Vatican.

In die polykletischen Fussstapfen aber trat Lysippos dadurch, dass er ebenfalls die Festsetzung eines menschlichen Kanon als das Wesentlichste seiner Kunst betrachtete und überhaupt seine Thätigkeit vorwiegend im rein menschlichen Gebiete entfaltete. In seinem Apoxyomenos (dem sich mit dem Schabeisen reinigenden Athleten) dem berühmtesten unter seinen Athletenbildern und Siegerstatuen, von welchem sich eine Marmorcopie im Vatican befindet (Fig. 188), scheint er sein neues Glaubensbekenntniss dem polykletischen gegenüber hingestellt zu haben, dessen Artikel natürlich in allen seinen Werken enthalten waren. Diese Richtung musste von hochbedeutendem Einfluss auf das Hauptgebiet seiner Thätigkeit gewesen sein, nemlich auf die Porträtbildnerei. Dass es sich bei dieser nicht um das Ablauschen eines zufälligen Momentes und um die übergewissen-

hafte Wiedergabe jeder Detailerscheinung handelte, wie sie etwa die Photographie oder jene verwerfliche Porträtbildnerei gibt, welche die Aehnlichkeit durch die scharfe Beobachtung jeder auch für das Ganze unwesentlichen Aeusserlichkeit zu erreichen strebt und welcher gerade des Lysippos Bruder Lysistratos durch Herstellung von Gypsmasken nach der Natur für seine Porträts huldigte, sondern um die Feststellung des Charakters in den Zügen, was wir übrigens schon an dem Apollodoros des Silanion gefunden, erhellt zunächst aus der Notiz von einigen Porträts längst verstorbener und sogar sagenhafter Persönlichkeiten. Denn konnte auch bei jenen noch ein älteres Bild über die wirklichen Züge belehren, so war diess gewiss nicht der Fall bei einem Aesop oder den sieben Weisen, für deren geistige Eigenthümlichkeit, ja sogar wissenschaftliche Anschauung der Meister erst entsprechende Typen erfinden musste. Auch bei dem Porträt, welches er am häufigsten bildete, nemlich dem Alexanders des Grossen, war es von besonderer Bedeutung, die an sich unschöne und fehlerhafte Gesichtsbildung des grossen Königs durch den Ausdruck seines gewaltigen Charakters zu verklären und so harmonisch zu durchdringen, dass selbst die Aehnlichkeit durch eine solche zusammenfassende Zuthat noch gewann. Desshalb aber, weil der Künstler auf diese Weise Alexanderporträts schuf, die von der wirklichen und momentanen Erscheinung des Königs sich ebensosehr und so vortheilhaft unterschieden, wie die historische Vorstellung einer grossen Persönlichkeit von der Kenntniss derselben in ihrem alltäglichen Leben, wollte Alexander von Niemandem andern plastisch gebildet sein als von Lysippos, wie er auch keinem anderen Pinsel zu Modell sass als dem des Apelles. Um die Auffassung des Lysippos anschaulich zu machen, wird freilich selbst nicht das beste unter den erhaltenen Alexanderporträts, die Büste im Capitol, genügen. Wie grossartig aber solche monumentale Porträtschöpfungen waren, davon gibt die Nachricht von der Gruppe zu Dium (später in die Porticus der Octavia zu Rom versetzt) einige Vorstellung, nach welcher dieselbe, eine Scene aus der Schlacht am Granikos darstellend, die fünfundzwanzig Reiter enthielt, welche um den König gefallen waren und dazu noch neun Krieger zu Fuss, zu welchen wahrscheinlich noch mehre von den Feinden gerechnet werden müssen.

Die bedeutendste Gruppe neben der behandelten bilden die lysippischen Heraklesdarstellungen. Nicht in idealer Erhebung über das Menschliche, sondern vielmehr in der Potenzirung des Menschlichen bestehend stellt der lysippische Heraklestypus sich in einen überaus bezeichnenden Gegensatz zu den schlechthin menschlichen Typen eines

Polyklet, zu den Typen übermenschlich hoher göttlicher Wesenheit eines Phidias, namentlich aber zu den übermenschlich zarten Schönheitstypen der Aphrodite und des Eros, wie sie als die höchste Schöpfung eines Praxiteles zu betrachten sind. Der lysippische Herakles, die Verkörperung einer in Wirklichkeit unerreichbaren menschlichen Kraftentwicklung, erschien kolossal, mochte er nun wirklich in kolossalen Dimensionen, wie die Statue von Tarent, welche ihn von der schweren Arbeit der Reinigung des Augiasstalles auf einem Korbe ausruhend darstellte, oder in den Miniaturverhältnissen eines Tafelaufsatzes, wie der berühmte den Heros als Trinker gebende Epitrapezios, ausgeführt sein. Von den Arbeiten des Hercules, welche Lysippos in zwölf Gruppen für Alyzia in Akarnanien schuf, haben sich noch theilweise Nachbildungen erhalten, welche alle den Typus in der Weise darbieten, wie ihn am deutlichsten die freilich manierirt übertreibende Statue des späteren athenischen Künstlers Glykon, der sog. farnesiche Herakles in Neapel (Fig. 189), reproducirt.

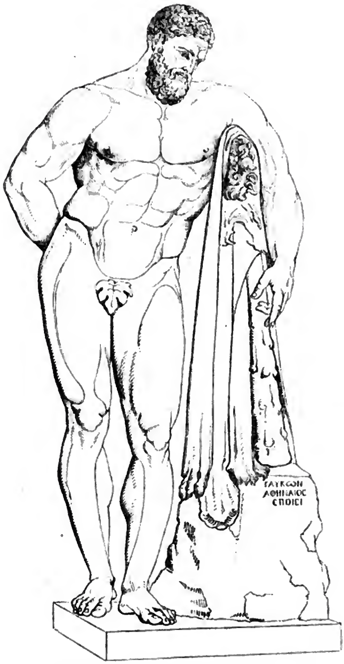


Fig. 189. Herakles von Glykon im Museum zu Neapel.

Neben diesen Hauptgruppen der bildnerischen Thätigkeit des Lysippos erscheint die der Götterbilder untergeordnet. Dass darunter

Werke aus dem Kreise der jugendschönen Gottheiten, welche das Hauptgebiet der praxitelischen Kunst bilden, fast ganz fehlen, ist von dem Vollender des Heraklestypus nicht anders zu erwarten, welcher naturgemäss mehr den gewaltigen Gestalten zugewandt sein musste. So werden denn auch vier Zeusstatuen von ihm erwähnt; wenn aber an denselben nur die Kolossalität (der tarentinische Zeus mass 18 M. in der Höhe) hervorgehoben wird, so dürfen wir doch kaum annehmen, dass sie lediglich schablonenhaft in einem längst fertigen Typus hergestellt waren, und desshalb sonst nichts Bemerkenswerthes boten. Es erscheint mir vielmehr im Zusammenhalt mit Allem was wir von Lysippos wissen nicht unwahrscheinlich, dass gerade der früher auf das phidiasische Vorbild zurückgeführte Zeus von Otricoli (Fig. 190) auf die lysippische Modification zu beziehen sei. Möglich, dass der Helios auf der Quadriga in Rhodos ausser seiner mehr menschlichen Schönheit auch in Bezug auf Typus und Gehalt hochbedeutend war, als gewiss dürfen wir jedoch diess aus dem Umstande nicht entnehmen, dass ein Nero sie hochschätzte und vergolden liess. Fügen wir hinzu, dass Lysippos viel und schnell producirte, wie kein anderer bekannter Bildhauer, namentlich wenn die Notiz auf Wahrheit beruht, dass die Zahl seiner Werke sich auf 1500 belief, so können wir es nicht anders erwarten, als dass nicht Alles sich einer zeitraubenden neuen Conception und besonders sorgfältigen Ausführung zu erfreuen hatte.

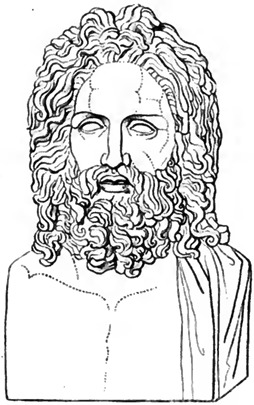


Fig. 190. Zeus von Otricoli, Marmormaske im Vatican.

Der Schule des Lysippos fehlt es nicht an bedeutenden Namen. So scheint sein begabtester Sohn Euthykrates in Porträtgruppen (Reitertreffen und Jagd Alexanders in Thespiae) seinem Vater als ebenbürtiger Künstler an die Seite getreten zu sein, während ein anderer Sohn des Lysippos, Boëdas, höchstens durch den Umstand unser Interesse erweckt, dass möglicherweise der berühmte betende Knabe des Berliner Museums auf ihn zurückgeht. Die Richtung der lysippischen Kolossalbildnerei scheint Chares von Lindos gepflegt zu haben, welcher

das dem Maasse nach (über 30 M. Höhe) grösste Werk Griechenlands schuf, nemlich den Sonnenkoloss zu Rhodos. Da ihn Plinius als bereits gestürzt und zertrümmert schildert, so bieten seine Worte über Auffassung und Styl nichts dar, und die landläufige Vorstellung, als sei er so über der Hafeneinfahrt gestanden, dass die Schiffe zwischen seinen Beinen durchfuhren, ist nichts als eine an die projectirte Athosfigur des Deinokrates erinnernde Fabel. Selbständiger scheint unter den Lysipposschülern Eutychides gewesen zu sein, dessen Stadtgöttin Antiocheia, von welcher sich eine Copie im Vatican befindet, durch die trefflich motivirte bequeme Stellung wie durch effectvolle Gewandung sich auszeichnet, aber auch in ihrer genrehaften Behandlung jeden Gedanken an religiöse Kunst, welcher stets eine gewisse Strenge und Würde anhaften muss, ausschliesst. War aber die Stadtgöttin behaglich hingegossen, wie wohl die Stadt selbst, so erschien eine andere Personification, der Flussgott Eurotas »flüssiger wie Wasser«, und wir dürfen uns beides gewiss nicht als einen gelungenen Zufall, sondern als eine Weiterbildung jener Charakterzeichnungen des Lysippos erklären, in welchen der grosse sikyonische Meister bei seinen Porträts das ganze Wesen zu erfassen und zu verkörpern strebte.

Mit Lysippos waren die Hauptrichtungen der Kunstentwicklung erschöpft, die Höhe derselben von allen Seiten erreicht. »Der Gipfel liegt hinter uns, wir steigen abwärts, und mag unser Weg zur Tiefe uns zunächst noch durch reizende Gelände führen: die rechte reine Aetherklarheit hört bald auf uns zu umstrahlen, und vor dem weiterschauenden Blicke taucht aus dem Nebel ferner Jahrhunderte schon die unendliche flache Wüste auf, in deren Sande der Strom der griechischen Kunst zu versiegen bestimmt ist« (Overbeck): Alexander selbst hatte noch über den letzten der sieben grossen plastischen Meister zu gebieten; mit ihm endete, wie überhaupt die Grösse des Hellenenthums, so auch die frische Unmittelbarkeit des hellenischen Schaffens. Er wie seine Nachfolger bauten zwar Tempel nach wie vor, welche mit Götterbildern und mit äusserem bildnerischen Schmuck zu versehen waren; aber man entnahm die Vorbilder hiezu jenen früheren Werken, die zu typischer, kanonischer Bedeutung sich erhebend doch nicht mehr zu überbieten waren, und bewegte sich einfach reproducirend um so lieber in dem gegebenen bequemen Geleise, als in der alexandrinischen Periode zersetzender Skepticismus, leerer Formalismus und erkältender Indifferentismus an die hellenische Religion bereits die vielschneidige Axt gelegt hatten. Mit der Ausbreitung des Hellenenthums bis in das Herz von Asien verlor dieses selbst und mit ihm die Kunst am inneren Wesen,

expansiv statt intensiv, in massenhafter und räumlich ausgedehntester Verwendung statt in gediegener Beschränkung auf Objecte, die für Jedermann von Werth, in decorativer Unterordnung unter die Anforderungen von Pracht und Genuss, statt der vorigen selbständigen und die Umgebung sich unterordnenden Würde, stieg die Bildnerei von jener Höhe herab, welche sie anderthalb Jahrhunderte eingenommen. Athen, Sikyon, Argos, wo bisher die Kunst ihre Hauptblüthen entfaltet, die tonangebenden Mittelpunkte der Kunstentwicklung für die gesammte hellenische Welt, jetzt herabgekommene Provinzialstädte der makedonischen Reiche, verloren zum Theil für längere Zeit zum Theil für immer den Ruhm einer Kunstheimath. Nach dem Vorbilde des Lysippos wanderten die Künstler vorzugsweise an die Höfe der Nachfolger Alexanders, und in der That konnte es in Alexandria, Antiochia und Seleucia, in Nikomedia, Pergamos und Ambrakia, den zumeist ganz neu und prachtvoll angelegten Residenzen, nicht an Beschäftigung fehlen, wenn auch gerade die massenhafte Arbeit die Kunst selbst noch rascher verdarb. Und wie quantitativ bedeutend der Kunstbedarf der Diadochen, wie verschwenderisch dazu der ihnen gespendete Weihrauch war, zeigen z. B. die Schilderungen der Luxuswerke der Ptolemäer und Seleuciden, wie andererseits die 300 Statuen, die Athen allein dem Demetrius Phalereus errichtete. Wir müssen diese letzteren, obwohl sie noch immer besser gewesen sein mögen als die Darstellungen der Winde auf dem Uhr- und Wetterthurm des Kyrrhestiers Andronikos



Fig. 191. Boreas und

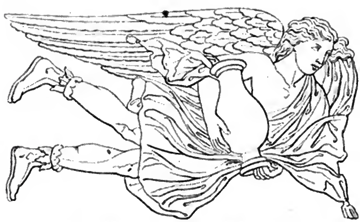


Fig. 192. Notos vom Thurme der Winde in Athen.

(Fig. 191 und 192), schon ihrer Zahl wegen als eitel Schablonenwerk geringschätzen; dass aber die Porträtbildnerei, auf welche schon Alexander die Kunst geführt und welche die Dynastien nach ihm begreiflicherweise ganz besonders hegten, auch nach ihm noch Grosses geleistet, beweisen ausser erhaltenen Porträtstatuen und ptolemäischen Prachtcameen namentlich die Diadochenmünzen, deren Königsköpfe solange Porträtmünzen und Medaillen geschlagen worden sind und bis auf den heutigen Tag an feiner und lebensvoller Charakteristik und Modellirung nicht erreicht, geschweige denn übertroffen worden sind (Fig. 193).



Antiochus I. v. Syrien. 281—262 v. Chr.

Philipp V. v. Macedonien. 220—178 v. Chr.

Perseus v. Macedonien. 178—168 v. Chr.

Fig. 193. Münztypen der Diadochenzeit.

Wenn aber auch in der Diadochenzeit sehr vieles und darunter namentlich im Porträtfach Gutes entstand, so enthält nach dem Gesagten das Wort des Plinius doch eine gewisse Wahrheit: »Nach der 121. Olympiade (290 v. Chr.) hörte die Kunst auf und erhob sich erst wieder in der 156. (150 v. Chr.).« Es hörte nemlich die Kunst auf, soweit sie nicht vorwiegend decorativ und höfisch dienstbar, sondern auf griechischem Boden selbst als eine volksthümliche erwachsen war und nach höheren Zielen strebte. Die Production bestand fort, aber ihre handwerkliche Reichlichkeit ersetzte nicht die verlorne künstlerische Originalität, und wenn auch manches tüchtige Talent in praxitelischen oder lysippischen Fussstapfen wandelte und Werke schuf, die noch die Zierden unsrer Antikensammlungen bilden, so raubt doch der ihnen anhaftende Charakter der Replik ihren Schöpfern den Namen Künstler im vollen Sinne des Wortes. Indess, obwohl demnach die dürre Notiz des Plinius im Allgemeinen richtig, geht sie doch insoferne zu weit, als sie einiger Ausnahmen nicht gedenkt, welche eine nicht ganz unerfreuliche Weiterentwicklung der Plastik, wenn auch auf sehr bedenklichen Nebenwegen repräsentiren. An zwei Stellen nemlich erhebt sich in dieser Periode

die Kunstthätigkeit in einer gewissen Selbständigkeit und Originalität über das geschilderte Niveau, nemlich an dem Königshofe zu Pergamos und in dem republicanischen Rhodos.

»Mehre Künstler, berichtet Plinius selbst an einer andern Stelle, stellten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier dar, nemlich Isigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos.« Der Hauptsieg über die Gallier wurde 229 v. Chr. durch Attalos erfochten, Eumenes (II.?) scheint durch ein leicht erklärbares Missverständniss in die Stelle gekommen. Wahrscheinlich errichtete Attalos in seiner Hauptstadt ein grossartiges Denkmal seines Sieges, begnügte sich aber damit nicht, sondern weihte wie berichtet wird ein

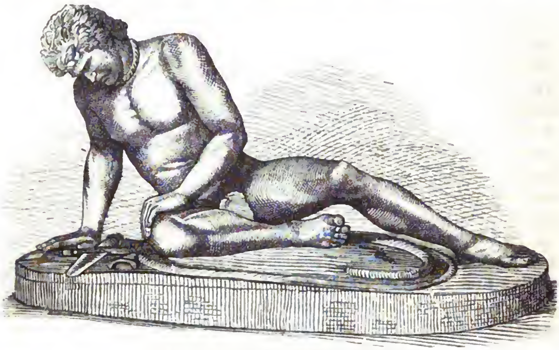


Fig. 194. Der sterbende Gallier auf dem Capitol.

solches (vielleicht eine theilweise Copie des pergamenischen) auf die Akropolis von Athen. Von beiden Denkmälern sind Bruchstücke erhalten, welche uns die Eigenart der pergamenischen Künstler annähernd kennen lehren. Von dem ersteren zunächst die Statue des sterbenden Galliers auf dem Capitol und die Galliergruppe in der Villa Ludovisi: jene einen in Folge einer tödtlichen Brustwunde auf seinen Schild hingesunkenen Barbaren (vergl. Fig. 194), diese einen Gallier darstellend, welcher, um der Schmach der Knechtschaft zu entgehen, sein Weib, das neben ihm todt hinsinkt, eben ermordet hat und nun sich selbst das Schwert in den Hals stösst. Das struppige tief in den Nacken hinabgewachsene Haar, die starke Einziehung zwischen der Stirne und der

schräg vorspringenden nordischen Nase, der bis auf die Oberlippe geschorene Bart, die kräftigen Backenknochen, der fleischige und etwas grobförmige Körper, die derbe an Händen und Füssen geradezu schwielige Haut, das gedrehte Halsband (torques) und das gebogene Schlachthorn liessen die Bedeutung des sog. sterbenden Fechters schon seit Langem (Nibby) erkennen, und auch an der Gruppe der Villa Ludovisi benimmt derselbe Marmor, die gleiche eigenthümliche Formenbehandlung und der gleiche männliche Kopf jeden Zweifel, dass auch sie einer grössern einen Sieg über die Gallier darstellenden Gruppe angehörte. An ein römisches Denkmal ist nach dem Styl nicht zu denken, und um so weniger, als einige Notizen über das athenische Weihgeschenk des Attalos jeden Einwand vollends beseitigen.

Das Neue, was uns an diesen Monumenten und somit an der pergamenischen Kunstschule entgegentritt, ist die charakteristisch durchgeführte Unterscheidung der Race. Wenn früher Barbaren darzustellen waren, so begnügte man sich mit Costüm und Aeusserlichkeiten, um die Nationalität klar zu machen. Diess konnte nach Lysippos, welcher an seinen Porträtbildern die individuelle Charakterisirung zu so bedeutender Höhe brachte, und möglicherweise an der Granikosgruppe die Perser auch in Bezug auf Körperformen bereits unterschieden hatte, nicht mehr genügen. Durch die Porträtbildnerei in Gruppen war man auf Handlung und historische Wahrheit, somit auf historische Kunst hingedrängt. Diese finden wir hier vollendet; die ideale Kampfscene baut sich aus realen Einzelheiten auf; es ist nicht mehr ein Kampf unter Menschen schlechthin, es stehen sich hier Griechen und Kelten, jedes Volk in seiner in vollen Zügen gezeichneten Eigenart gegenüber, und zwar sind die Barbaren nicht blos äusserlich unterschieden, sondern in ihrer leidenschaftlichen Wildheit auch dem Wesen nach charakterisirt.

Diess bestätiget eine Anzahl von Figuren, welche sich aus dem athenischen Weihgeschenke des Attalos erhielten, und deren Zusammenhang mit dem sterbenden Gallier und der pergamenischen Schule erkannt zu haben, Brunn's Verdienst ist. Nach Pausanias bestand das Weihgeschenk aus Figuren von halber Lebensgrösse in vier Gruppen, dem Giganten- und dem Amazonenkampf, der Schlacht bei Marathon und dem Siege des Attalos. Aus allen sind noch Figuren übrig; von der ersteren ein todt hingestreckter Gigant (Neapel), von der zweiten eine gefallene Amazone (ebenda), aus der dritten ein behoster todter und zwei knieende nackte Perser (Neapel, Vatican und im Besitz Castellani's) und aus der vierten fünf Gallier, von denen zwei knieende (Venedig und Paris) wie ein rücklings niedersinkender (Venedig) als solche

zweifellos, ein verwundet sitzender (Neapel) und ein jugendlicher todter (Venedig) wenigstens wahrscheinlich sind. Die Composition musste nach dem Erhaltenen sehr figurenreich sein: denn den fünf erhaltenen Galliern, deren vielleicht noch mehre waren, entsprachen wohl ebenso viele Pergamenier, und so ist vierzig das Geringste, was wir für die Figurenzahl des Ganzen anzunehmen haben. Ihre Aufstellung war vermuthlich an den Stufen eines, möglicherweise die Statue des Stifters tragenden Denkmalsockels, welcher aber hart an der Burgmauer gestanden haben muss, da berichtet wird, eine Figur aus der Gigantomachie sei vom Sturm in das am Fuss der Akropolis befindliche Theater geschleudert worden. Dass aber nur Besiegte sich erhalten haben, scheint mit ein Beweis zu sein, dass wir in den erhaltenen Stücken Reste des Weihgeschenkes selbst und keine Nachbildung desselben besitzen; denn abgesehen davon, dass man doch kaum das umfängliche Werk später copirt hat, erinnert uns gerade die eben erwähnte Wirkung des Sturmes daran, dass die stehenden Siegerstatuen den Jahrhunderten weniger Widerstand leisteten, als die schwerer zu beschädigenden liegenden oder kauernden Gestalten, deren vermehrter Halt an den Basen sie rettete. Dass sie aber doch trotz ihrer stylistischen Verwandtschaft mit der capitolinischen Statue und der ludovisischen Gruppe weit geringer und härter erscheinen als jene, lässt sich wohl mit Brunn am wahrscheinlichsten dadurch erklären, dass sie Schülerwerk und eine gleichzeitige Replik aus dem Atelier jener Meister sind, welche ein ähnliches Denkmal, aber im Maassstabe des sterbenden Galliers, ausführten. Manche Verringerung der Arbeit mag dazu auch auf Rechnung der Reduction zu halber Lebensgrösse zu setzen sein, in welcher die Wiederholung für das athenische Weihgeschenk dem Könige zu genügen schien.

Das diesen Gruppen nächstverwandte Werk und in Marmor-Behandlung und Auffassung sogar vollkommen gleichartig ist eine Figur der Marsyasgruppe, der berühmte Schleifer in den Uffizien zu Florenz. Auch dieser erscheint als ein vollkommener Repräsentant des Barbarenthums, aber als ein Scythe (?), wie wir dort Gallier gefunden haben, was indess in Bezug auf die Kunstrichtung keinen Unterschied macht. Von den übrigen Figuren der Gruppe — von welcher der zum Zweck der Schindung des Marsyas am Boden kauernde und das Messer schärfende Barbar wohl keinen Hauptbestandtheil bildete — sind keine Originale erhalten; doch zeigt die Copie des Marsyas in Berlin noch eine andere Richtung ostentiös ausgesprochen, nemlich die anatomisch sorgfältige Körperbehandlung. Dadurch weist die Gruppe auf einen anderen Schauplatz der damaligen Kunstthätigkeit hin und bildet gleich-

sam ein Vermittlungsglied zwischen den zwei hervorragendsten Kunststätten dieser Zeit, nemlich zwischen Pergamos und Rhodos.

Der Inselstaat Rhodos war unter den wenigen Republiken dieser Zeit durch Handelsreichthum und die ihm wie kaum einer anderen durch Lage und Bedeutung mögliche Politik der Neutralität in der Lage, mit den glänzenden Königshöfen auch in Bezug auf Kunstliebhaberei zu rivalisiren. Dass dort zunächst lysippischer Einfluss herrschend war, erhellt aus dem Umstande, dass, nachdem der Meister selbst den Sonnengott auf der Quadriga dorthin geliefert, der Rhodier Chares zu Lysippos in die Lehre ging und dann seinen oben erwähnten Koloss in seiner Vaterstadt bildete. Diesem aber folgten hundert andere Kolosse daselbst, von welchen der Stylzusammenhang mit den lysippischen Kolossalwerken glaublicher ist, als die Phrase des Plinius, dass jeder einzelne genügt haben würde, den Aufstellungsort berühmt zu machen. Zahlreiche Künstlernamen meist rhodischer Heimath, zum Theil noch in Inschriften auf den Basen gefunden, zum Theil von Plinius genannt, mögen mit diesen in Verbindung gebracht werden.

Diese massenhafte Production von Kolossalwerken würde aber nicht im Stande sein, von der Kunsthöhe auf Rhodos eine besonders günstige Vorstellung zu erwecken, wenn nicht zwei Werke aus Rhodos erhalten wären, welche allerdings schon im Alterthume aus den vielen rühmend hervorgehoben werden, nemlich die Gruppe des Laokoon im Vatican und der sog. farnesische Stier in Neapel. Die erstere Gruppe (vgl. Fig. 195), welche Plinius mit überschwenglichem Lobe das Werk der drei Rhodier Agesandros, Athanodoros und Polydoros nennt, wurde 1506, wenn auch nicht, wie Plinius meint, aus einem, sondern aus sechs Stücken bestehend, in den Ruinen des Hauses des Titus, in dessen Palaste Plinius sie aufgestellt erwähnt, gefunden. Sie stellt die Strafe des Priesters Laokoon, welcher einst am Altare in Liebe gesündigt, durch zwei von Apollo gesendete Schlangen dar, eine Sühne, die dadurch tragisch wird, dass sie im Momente eintritt, in welchem Laokoon seine Vaterstadt Troia zu retten im Begriffe steht, und dass sie auch die unschuldigen Kinder trifft, die jedoch in Sünde erzeugt waren. Die Schlangen haben die drei Gestalten umstrickt, der jüngere Sohn erliegt eben dem tödtlichen Biss, von dem der auf den Altar gesunkene Vater nach verzweiflungsvoller Abwehr auch sich nicht mehr zu schützen vermag, während der ältere Sohn, zwar noch nicht augenblicklich mit dem Tode bedroht aber doch schon unrettbar in den Schlingen des Schlangenleibes gefangen, mit hoffnungslosem Entsetzen den Blick dem Vater zuwendet.

Das grossartige, aber doch seit Plinius bis auf die neuere Zeit über Gebühr bewunderte Werk offenbart uns für die rhodische Kunst Eigenthümlichkeiten, welche diese zu einer in mancher Beziehung selbstän-



Fig. 195. Die Laokoongruppe von Agesandros, Athanodoros und Polydoros im Vatican.

digen erheben. Wir finden an demselben einen Stoff gewählt, der in der Bildnerei neu und dessen Schwierigkeiten technisch wie künstlerisch fast unüberwindlich erscheinen mochten, so dass ihnen nur eine ganz

ungewöhnliche Begabung, Schultüchtigkeit und Erfahrung gewachsen war. Es war jedoch damit Gelegenheit zum Ueberbieten alles Vorhandenen, zur Darlegung der künstlerisch-technischen Ueberlegenheit gegeben. Die lysippische Basis ist namentlich an dem Laokoonkörper, verglichen mit den Heraklestypen kaum zweifelhaft; allein die von Lysippos aus dem Leben entwickelten Formen verrathen hier wie an dem pergamenischen Marsyas anatomisches Studium, es fehlt der lebensvolle Fluss, die überdetaillirten Muskeln sind zu sehr studirt, vereinzelt und zerklüftet, sind Marmor und nicht Fleisch. Die Composition nach dem Leben war unthunlich, der Vorgang ist in Wirklichkeit nicht möglich und ist absichtlich so angeordnet, wie er in Wirklichkeit nicht werden konnte, nemlich durchaus berechnet und auf den grösstmöglichen Effect hin entwickelt. Der Effect ist aber keineswegs ein blos formaler, auf das unruhige und beunruhigende Linienspiel in Stellung, Musculatur und Schlangenwindungen beschränkter, er ist auch ein im höchsten Grade pathetischer. Finden wir demnach auch die pathetischen Elemente der praxitelischen Schule an dem Kunstwerk und somit die beiden vorausgegangenen Hauptrichtungen zusammengefasst, so erscheint die eine wie die andere ostentiös outrirt. Denn das Pathos tritt uns zu ausschliessend entgegen, nicht gemildert durch eine ethische Grundlage, und desshalb macht auch das Werk selbst nicht die tragische Wirkung, wie sie im Stoffe sophokleischer Bildung liegt, da in der Gruppe nur die Wirkung auftritt, ohne selbst die Ursache auch nur andeuten zu können. Das Pathetische verschmilzt aber statt mit dem Ethischen vielmehr mit dem prononcirt Pathologischen des Vorgangs. Technik, künstlerische Composition, Effect, Alles ist bewundernswerth, allein es ist Virtuosenthum; unsere Bewunderung gilt den Künstlern, die das zu machen im Stande waren, nicht dem Werke als etwas Gewordenem. Dieses Virtuosenthum, allerdings im vornehmsten Sinne, das zwar auch an die besten Aufgaben herangeht, aber sie in einem sich selbst in den Vordergrund stellenden Sinne behandelt, zu gerne jedoch das die technische und künstlerische Meisterschaft in's meiste Licht Setzende dem absolut und an sich Vollkommenen vorzieht, wird als der Grundzug der rhodischen Kunst nicht in Abrede zu stellen sein.

Dasselbe gilt von dem zweiten Hauptwerke, dem sog. farnesischen Stier (Fig. 196), der Schöpfung von zwei Künstlern aus Tralles, Apollonios und Tauriskos, welche jedoch wahrscheinlich in Rhodos gearbeitet haben, weil die Gruppe nach Plinius dort aufgestellt war, bis sie unter Augustus nach Rom kam. Bald nach Entdeckung des Laokoon in den Thermen des Caracalla gefunden, wurde die umfängliche Marmor-

gruppe nach Neapel geschleppt, wo sie sich im Museo Nazionale noch befindet. Die Scene ist wahrscheinlich der euripideischen Tragödie Antiope entlehnt und bedarf zu ihrem Verständniss des ganzen bezüg-



Fig. 196. Die Gruppe des sog. farnesischen Stieres von Apollonios und Tauriskos (Neapel).

lichen Mythus. Antiope nemlich, des Königs Nykteus von Theben Tochter, flüchtete sich vor dem Zorn ihres in Bezug auf die Liebe des Zeus als Ursache ihrer Schwangerschaft ungläubigen Vaters an den Kithäron, wo sie Zwillinge gebar, Zethos und Amphion. Nachdem sie

dieselben einem Hirten zur Erziehung übergeben, wird sie von König Epopeus von Sikyon aufgenommen; des Nykteus Bruder und Nachfolger Lykos aber treibt die gehässige Verfolgung bis zum Kriege gegen ihren Beschützer. Sikyon wird zerstört und Antiope kehrt als Sklavin nach Theben zurück, wo sie jedoch die Misshandlungen von Seite der Dirke, Lykos' Gemahlin, neuerdings zur Flucht auf den Kithäron nöthigen. Dort bei einer bakchischen Feier von ihrer Peinigerin wieder gefunden, soll sie für ihr Entlaufen die schreckliche Sühne geben, von einem wilden Stier zu Tode geschleift zu werden. Zethos und Amphion sind zur Ausführung des Befehls bereit, da kommt es zur Erkennung und die gerechte Rache verhängt nun das der Antiope zugedachte Schicksal über Dirke. Diesen Moment gibt die imposante Scene. Der wüthende Stier wird nur noch mit Mühe von den rächenden Söhnen gehalten, vergeblich umschlingt Dirke, ein vollendet schönes Weib, gnadeflehend die Kniee eines derselben, der andere ist bereit, sie in die Schlinge zu legen, an welcher sie im nächsten Augenblicke vom wilden Thiere weggeschleift wird über das rauhe Terrain des Kithäron. Die Leidenschaft der rächenden Söhne, die Angst der Dirke machen das Werk hochpathetisch und ergreifend; eigentlich tragisch aber wirkt es wie der Laokoon schon darum nicht, weil das Motiv dieser an sich brutalen That zwar nicht ganz weggeblieben, wie dort, aber doch unverständlich ist: die Heldin der Tragödie, Antiope nemlich, ist seitwärts, ja sogar hinter der Scene angebracht, ohne in die Handlung gezogen zu sein, und darum zur nichtssagenden Statistenfigur geworden, so dass ihr Weglassen und der Verzicht auf alle Motivirung der That jener Brüder vielleicht besser gewesen wäre. Für uns jedoch ist die Figur der Antiope interessant durch ihre vortreffliche Erhaltung, während das Uebrige durch Restauration und Ueberarbeitung sehr gelitten hat. Die im Uebrigen vollendet durchgeführte figurenreiche Composition macht einen — in der Geschichte der griechischen Plastik so ziemlich neuen — malerischen Eindruck, allerdings vorzugsweise bedingt durch das klüftige Terrain mit seinen nur zu vielen das Local und die Gelegenheit symbolisirenden Details, welche ausser dem herrlichen seiner Grösse nach noch zur Gruppe selbst gehörenden Hunde, einem Kranz und einem Korbe, wie einem schon unverhältnissmässig kleinen bekränzten Knaben, in bedeutend kleinerem Maassstabe zwei einen Stier und ein Pferd angreifende Löwen, eine Löwin, zwei aus einer Grotte kommende Eber, einen Hirsch und eine Hindin, einen Widder, einen Adler im Kampfe mit einer Schlange, einen Falken auf einem todten Vogel bis herab zu Schildkröte, Schlange und Schnecke darstellen. Die

Ueberwindung technischer wie künstlerischer Schwierigkeiten ist auch an diesem Werke kaum weniger zu bewundern als am Laokoon, aber eben desshalb macht auch dieses, jenem vollkommen analog, den Eindruck eines gelungenen Bravourstückes, des Virtuosenthums, durch Neuheit, Kühnheit und allseitige Meisterschaft überraschend und geradezu berückend, so wie es jene Zeit erheischte, die an dem vorhandenen nach den verschiedenen Richtungen hin Besten gesättigt, eines starken und sogar übermässigen Reizmittels bedurfte.



Fig. 197. Apoll von Belvedere im Vatican.

Ehe wir nun zur letzten Periode hellenischer Kunstthätigkeit übergehen, ist noch eines erhaltenen Werkes dieses Zeitraums zu gedenken, welches, ohne Künstlernamen oder Entstehungsort für sich in Anspruch nehmen zu können, jenen pergamenischen und rhodischen Schöpfungen, sich zwar nicht stylistisch direct anschliesst, aber mindestens würdig zur Seite stellt, des berühmten Apoll von Belvedere im Vatican. Neben dem Laokoon eine der bekanntesten Statuen des vorhandenen Antikenschatzes, erfordert dieses Werk wohl kaum mehr eine eingehende Schilderung seiner Auffassung. Der herrliche triumphirend ins Weite sehende Kopf, die schlanke Gestalt in ihrer ebenso feinen als edlen Modellirung, die würdevolle Grazie des leichten Schrittes, sichern ihr eine Bewunderung, die um so allgemeiner ist, je mehr sich diese Schönheiten,

Resultate einer Verbindung lysippischer und praxitelischer Richtung, gleichsam bewusst aufdrängen. Es ist übrigens kein Original im vollen Sinne des Wortes, sondern eine frührömische Copie eines Bronzevorbildes und zwar eine dem letzteren näherstehende, als der neuerlich gefundene sog. Steinhäuser'sche jetzt im Museum zu Basel befindliche Kopf, welchen Brunn, weil in ihm die charakteristischen Züge des Bronzestyls durch eine freiere Marmorbehandlung verwischt erscheinen, im Gegensatze zur vaticanischen »Copie« bezeichnend eine »Uebersetzung« in Marmor genannt hat. Eine andere in neuerer Zeit durch Stephani bekannt gewordene Replik desselben Werkes, eine Bronzestatuette der Sammlung Stroganoff in Petersburg, hat einen anderen Umstand berichtigt, nemlich die Vorstellung von der Handlung, in welcher der Gott dargestellt war. Da nemlich die linke Hand fehlte, wurde derselbe mit Ansätzen eines Bogens restaurirt, der Stroganoff'sche Apollon aber lässt noch Reste der in der Hand gehaltenen Aegis erkennen, mit welcher Apollon auch bei Homer (Ilias XV. Vs. 306 fg.) die siegreichen Griechen zurückdrängt. Wird dadurch der Fernhintreffer in den Aegisdräuenden verwandelt, so ist darin, da das Aegisschütteln vornehmlich den Gewittersturm symbolisirt, weiterhin eine übrigens auch sonst nahe liegende Hinweisung auf die ursprüngliche Bestimmung des Werkes enthalten. Denn als die Gallier 279 v. Chr. Delphi bedrohten, wurde die Vertheidigung der Griechen höchst wirksam unterstützt von einem furchtbaren Gewittersturm, der die Barbaren in panischen Schrecken versetzte, von den Griechen aber der Intervention des Apollo, der Athene und Artemis zugeschrieben wurde. Wenn dieser Sieg auf die Kunst eine ähnliche Wirkung hatte, wie der Galliersieg des Attalos in Kleinasien, so kann uns diess kaum wundern, und in der That wird eines Weihgeschenks der Aetoler in Delphi mit Feldherrn und den Bildern der drei Gottheiten gedacht, wie auch in Patrae aus gleichem Anlass eine Apollostatue errichtet ward. Overbeck hat nun nach jenem Weihgeschenk den belvederischen Apollo mit der Versailler Artemis und einer schreitenden Athene (capitolin. Mus.) zu einer Gruppe verbunden, welchem ansprechenden Gedanken zwar weniger die Ungleichheit der Arbeit und selbst der Grösse der drei Statuen im Wege steht, da diese alle Copien sind und aus verschiedener Zeit stammen, als vielmehr das Schreiten der Mittelfigur, des Apollo, nach rechts hin. Dieser Schwierigkeit wäre indess durch die Umstellung der Figuren in der Art zu begegnen, dass Athene zur Rechten und Artemis zur Linken käme, wodurch sich die Figuren, was auch sonst wahrscheinlicher, statt zusammen- auseinander bewegten, wobei jedoch die Artemis entschieden

mehr nach vorne gewendet werden müsste. Wenn aber das Kunstwerk in Folge des Sieges von 279 v. Chr. entstand, zeigt es uns, dass man ein Menschenalter vor dem Siege des Attalos, wenigstens im eigentlichen Griechenland, in Götterbildern noch auf einer idealen Höhe stand, die bewunderungswürdig war, dass aber das Moment des Effectvollen sich bereits siegreich Bahn gebrochen hatte.

Die angeführte Kunstthätigkeit stellt sich indess, beschränkt, wie sie wenigstens im originalen und besseren Sinne monumentalen Schaffens war, im Grossen und Ganzen dennoch nicht in Widerspruch mit der Angabe des Plinius, dass die Kunst von der 121. bis zur 156. Olympiade aufgehört habe; denn die hauptsächlichsten Schauplätze, Pergamos und Rhodos, können uns doch nur mehr wie Asyle erscheinen, welche die in ihrer eigenen Heimath fast bodenlos gewordene höhere Bildnerei gefunden. Wenn aber Plinius sagt, dass sie mit der 156. Olympiade (150 v. Chr.) einen neuen Aufschwung genommen, so war dieser jedenfalls der Art, dass er uns nicht zu dem Entzücken hinreissen kann, wie den römischen Berichterstatter. Wie Brunn bemerkt, stimmt das plinianische Datum mit jener Periode zusammen, in welcher in Rom die hellenische Kunst zur entschiedenen Herrschaft gelangt war. Nachdem nemlich mittelbarer und mehr sporadischer griechischer Einfluss durch Etrurien und Unteritalien sich sehr früh bemerklich gemacht hatte, waren monumentale Kunsterzeugnisse Griechenlands in grösserer Menge doch kaum vor der Eroberung von Syrakus (212 v. Chr.) in Rom bekannt geworden. Von diesem Zeitpunkte an lieferten die römischen Triumphe Schlag auf Schlag eine fast erdrückende Masse von Kunstwerken, so dass sich die vorhandene Kunst der griechischen Colonien und Griechenlands selbst gleichsam in breitem Strome über Rom ergoss, wie wir diess, der Plünderung Capua's, Tarents und zahlreicher unteritalischer Griechenstädte nicht zu gedenken, beispielsweise aus den Berichten über die Triumphe des Quinctius Flamininus, des Siegers von Kynos-Kephalae (197 v. Chr.), bei welchem der Einzug der Statuen einen ganzen Tag dauerte, oder des M. Fulvius Nobilior (189 v. Chr.), dessen westgriechische Beute nicht weniger als 515 Statuen enthielt, ersehen können, welchen Triumphen die des L. Cornelius Scipio des Siegers über Antiochus, des Aemilius Paullus des Perseussiegers, des Metellus Macedonicus und des durch seinen barbarischen Kunstraub sprichwörtlich gewordenen Zerstörers von Korinth, Mummius, an Reichthum der aufgeführten Kunstbeute mindestens gleichkamen. Dass endlich auch die lebende Kunst den Triumphwagen der römischen Sieger folgte, ist nicht zu verwundern; Metellus verwendete bereits mehre

namhafte griechische Künstler zur Herstellung und Auszierung seiner römischen Neubauten.

Dadurch veränderte sich der Schauplatz und eine aussergriechische Stadt, Rom, wurde der Mittelpunkt erst des Kunstbesitzes und dann des Kunstbetriebes. Man könnte desshalb darüber streiten, ob das Folgende nicht füglicher dem Abschnitte über Rom beizufügen wäre; allein es bleibt zu bedenken, dass die Römer, welche übrigens auch ihre eigene italische Richtung, in griechischer Schule geläutert, nebenbei fortverfolgten, nach der hier zu betrachtenden Seite hin nur die kunstfreundlichen Sammler und weiterhin Besteller waren, dass aber die hierin für sie schaffenden Künstler durchaus Griechen und auch hellenischer Schule blieben, welches Verhältniss sich selbst nicht änderte, wenn sie in Rom arbeiteten und sogar in Rom an den unermesslichen dort angehäuften Werken lernten.

Die römischen Grossen hatten sich aber bald nicht mehr damit begnügt, mit ihrer Kunstbeute Foren, Tempel und öffentliche Gebäude zu schmücken, indem die imperatorische wie proconsularische Stellung und immense Reichthümer Gelegenheit gaben, berühmte Werke mit Gewalt, auf dem Wege von Ehrengeschenken, oder durch Kauf in eigenen Besitz zu bringen. Diess veranlasste jene Kunstliebhaberei, welche zum förmlichen Kunststudium, aber auch zu einer Sammelwuth führte, die jede neue Erwerbung zur Quelle gesteigerter Erwerbbegierde machte. Das Kunststudium erstickte jene Richtung, welche in ausartender Weise das durch die Meister der Blüthezeit Geleistete zu überbieten strebte, erkannte dieses als das ausschliessend Gute und Vollendete an und wies so die Kunst von selbst in gewissem Sinne reactionär auf diese Bahnen zurück. Die Sammelwuth aber beschränkte sich nicht auf die bereits vorhandenen Werke, sondern wollte von der zeitgenössischen Kunst Ergänzung und zwar im Geiste des Gegebenen. Es kann nicht behauptet werden, dass die Kunst, nachdem sie sich original erschöpft und nach allen Richtungen ihre Ziele erreicht hatte, nicht auch von selbst reactionär geworden wäre; allein es ist unzweifelhaft, dass die römischen Verhältnisse einen wesentlichen Antheil an der Art und Weise, wie diess geschah, gehabt haben, und dass sie diese Renaissance (um diess freilich nicht ganz zutreffende Wort, welches für den viel originaleren Kunstaufschwung zu Ende des Mittelalters eingebürgert ist, dem allgemeinen Sinne nach zu gebrauchen) wesentlich befördert haben.

Wenn es also galt, die verschiedenen Phasen der Kunstentwicklung neu zu beleben, so lag es in der Natur der Sache, nicht von vorne, bei den Anfängen zu beginnen, sondern vielmehr mit dem Nächstliegenden,

Geläufigeren den Anfang zu machen und so den Weg wieder aufwärts zu suchen. Die zu besprechende Periode bis zum Anfang der Kaiserzeit bietet uns für jede Entwicklungsstufe Beispiele, welche sich freilich nur zum geringsten Theil datiren lassen; allein es scheint dennoch, dass der angegebene Weg der hellenischen Renaissance sich wenigstens theilweise würde begründen lassen.

Als Nachfolger der Meister des Laokoon und des sog. farnesischen Stieres tritt uns Agasias von Ephesos entgegen, dessen berühmter sog. borghesischer Fechter im Louvre, welcher jedoch einen Krieger im fictiven Kampfe mit einem Reiter darstellt, auf die Richtung der rhodischen Schule zurückgeht. Denn da die Statue als nicht zu einer Gruppe gehörig, sondern als selbständig erwiesen ist, so haben wir in ihr nichts als eine Paradefigur zu denken, in welcher der Künstler nur nach einer Stellung suchte, in der alles Bisherige zu überbieten und Gelegenheit gegeben war, seine technische Meisterschaft, wie seine anatomischen Kenntnisse an den Tag zu legen. Dass wir das Werk in diese Periode und nicht in die Zeit der Blüthe der rhodischen Schule setzen, dazu veranlasst erstlich der jüngere Schriftcharakter der Künstlerinschrift, dann das geringere Verständniss der Wechselwirkung der Musculatur, ganz besonders aber das gänzliche Fehlen des Pathetischen neben der Unbedeutendheit der Idee, welche Elemente jenen rhodischen Werken noch einen besonderen Werth verleihen.

Wie aber dem kleinasiatischen Künstler rhodische oder pergamenische Vorbilder nicht blos nahe lagen, sondern geradezu natürlich waren, so waren die zahlreichen attischen Meister, welchen wir in dieser Periode begegnen, mehr auf die attische und sikyonische Blüthezeit verwiesen. Noch behaupteten dort die Ausläufer der lysippischen Schule das Feld, und welch herrliche Zweige jene Richtung noch in dieser Zeit trieb, beweist der trotz des Zurückgehens von früherer übermässiger Schätzung mit Recht viel bewunderte Torso di Belvedere von Apollonios, Nestor's Sohn von Athen, im Vatican. Dass wir es bei diesem mit einem sitzenden Hercules zu thun haben, einem Motiv, das Lysippos wiederholt behandelte, ist sicher, wenn es auch noch nicht gelungen ist, seine Restauration endgültig festzustellen. Am wahrscheinlichsten wird jedoch die neueste Petersen'sche sein, welche ihn als den Kitharaspieler bezeichnet. Viel geringer, wenn auch wahrscheinlich einer lysippischen Statue in der Auffassung näherstehend, dürfte die wohl etwas jüngere Statue des stehend auf seine Keule gestützten Herakles des Glykon von Athen sein (vgl. Fig. 189), welcher eine noch schlechtere Wiederholung in dem Hercules des Palazzo Pitti, durch eine

gefälschte Inschrift dem Lysippos zugeschrieben, in Florenz zur Seite steht.

Der Richtung des Skopas und Praxiteles dann folgten, von den jugendlichen Satyren (Petworth) und dem Apollo (Majorca) eines nicht näher bezeichneten Apollonios, welche zu unbekannt sind, um eingehender verglichen werden zu können, abgesehen, Kleomenes, des Apollodoros Sohn von Athen, dessen mediceische Venus, mit der himmlischen Gestalt von Milo zusammengehalten, freilich als eine reizende Ausartung erscheint, bei welcher sich durch fortgesetzte Pointirung des zierlich und sinnlich Effectvollen, trotz aller Meisterschaft und allem zarten Schönheitsgefühl, doch die göttliche Hoheit, wie wir sie an der Knidierin voraussetzen müssen und an der Venus von Milo finden, verwischt hat. Demselben Kreise und der gleichen Entwicklungsstufe, wenn auch zum Theil spätere Arbeit verrathend, gehören übrigens mit Ausnahme der Münchener (Braschi) und der capitolinischen, die der knidischen näher stehen, fast alle anderen nackten Venusbildungen an, welche die Museen zahlreich besitzen. Wir finden in ihren Meistern zwar keineswegs reine Copisten, aber die praxitelischen Werke als ihre Schulideale, welche jedoch die noch nicht ganz erstorbene Individualität der Jünger im Geschmacke der Zeit modificirte.

Die phidiasische Richtung konnte ihrem hohen Wesen nach, für welches die Zeit, von der wir handeln, kein Verständniss mehr besass, nicht in dem Grade populär werden, wie die späteren; auch besass Rom nur wenige und nicht die bedeutendsten Werke des Meisters, welche zum Studium hätten dienen können. Doch fehlt es auch nicht an dem Anlehnen an ihn, namentlich in jenen Götterdarstellungen, welche durch Phidias typisch festgestellt worden waren, wie in Zeus- und Athenestatuen. Dass der chryselephantine Zeus des Polykles und Dionysios von Athen im metellischen Jupitertempel, wie der aus denselben Stoffen bestehende capitolinische eines nicht näher bezeichneten Apollonios, auf den olympischen zurückgehen, wird mit Recht angenommen und erscheint wenigstens für den ersteren um so sicherer, wenn man erwägt, dass die Söhne des Polykles, Timokles und Timarchidos, an einer für Elateia in Phokis bestimmten Athene sogar das Schildbildwerk der Parthenos copirten. Es ist aber auch möglich und wird vielleicht von demjenigen, welcher diesen Zusammenhang angedeutet, von Brunn, noch weiter begründet werden, dass die über Gebühr geschmähte Pallas des Antiochos von Athen in der Villa Ludovisi, deren Gewandbehandlung ebensosehr an die Goldblechtechnik erinnert, wie die ganze Haltung der übrigens schlecht gearbeiteten Figur etwas von der Würde

der Grosszeit besitzt, als eine wenn auch modificirte und vielleicht nur nach der Erinnerung hergestellte Replik der Parthenos zu betrachten sei.

In der Zeit endlich, in welcher Cicero sagen konnte, »vollkommen schön seien wenigstens seines Bedünkens des Polyklet Werke,« musste auch der alte Meister von Argos in die Mode gekommen sein. Der künstlerische Träger dieser Anschauung wird wohl der um die Zeit des Pompejus und später thätige Pasiteles gewesen sein, dessen bedeutende Schule auch diese Richtung mehr oder weniger rein in den erhaltenen Werken zur Schau trägt. Der pathetische Zug war jedoch nicht ganz zu vermeiden, und wenn derselbe auch in dem Orestes des Stephanos, eines Schülers des Pasiteles, wenig hervortritt, so ist er unverkennbar in Verbindung mit der Frauengestalt (Elektra) nach einer Gruppe in Neapel, oder noch mehr in der schönen Gruppe des Menelaos, eines Schülers des Stephanos, in der Villa Ludovisi (Elektra und Orestes nach Welcker, Merope und Aepytus nach Jahn), welche auch durch effectvolle Gewandung jüngeren Einflüssen Concessionen macht, ohne die polykletischen kurzen Proportionen, welche so lange durch die lysippischen verdrängt waren, aufzugeben.

Nachdem aber der ganze Kreis der Kunstrichtungen der Blüthezeit reproductiv durchlaufen war, kam endlich sogar die ältere Periode der Vorstufen an die Reihe. Wir wissen von Augustus, dass er seine Bauten, namentlich aber die Giebel des palatinischen Apollotempels, mit den alterthümlichen Sculpturen der Meister von Chios, Bupalos und Athenis, schmückte, wie er auch die Athene des alten Attikers Endoios aus Tegea wegnahm. Die archaische Kunst für Cultbilder immer und in einer übersättigten Zeit doppelt von hohem Reize ward dadurch Mode und es entstand jene grosse Zahl archaistischer, nachgeahmt alterthümlicher Werke, von welchen schon oben gehandelt worden ist, und welche sich auch nicht selten von theilweisem Einflusse an einzelnen Figuren grösserer Reliefcompositionen (Amphora des Atheners Sosibios im Louvre) erweist.

Die ganze mehr oder weniger frei reproductive Richtung dieser Periode, welcher die Museen einen grossen Theil ihres Inhalts verdanken, fand naturgemäss in jener haltlosen Stylmengerei ihren Abschluss, welche oft an einem Relief nicht blos die Richtungen verschiedener Schulen, sondern sogar bekannte Motive derselben mit einander verbindet (Relief des Salpion auf dem »Taufbecken von Gaëta«). Originalität war nur mehr wenig zu finden und beschränkte sich auf Genreartiges, namentlich aus dem Gebiet des Idyllischen oder der Eroten-

scherze, von welchen übrigens auch das Beste auf ältere Vorbilder zurückgehen mochte. Ob diess mit der in Varro's Besitz befindlichen Löwin des Arkesilaos der Fall war, die nach Plinius' Beschreibung von Amoretten gefesselt, aus einem Horn getränkt und mit Socci bekleidet ward, um ihre Krallen unschädlich zu machen, ist nicht bekannt, wenn auch die Vorbilder sicher in der alexandrinischen Malerei zu suchen sind; gewiss ist es aber bei den von Eroten gebändigten und geneckten Kentauren, von welchen die besten unter den erhaltenen Nachbildungen, wie die des Aristeas und Papias aus Aphrodisias, offenbar auf Bronzeoriginale zurückweisen (Fig. 198).



Fig. 198. Der Kentaur der Aristeas und Papias im capitolinischen Museum.

Malerei.

Architektur und Plastik der Hellenen erfordern und verdienen in ihrer unübertrefflichen Durchbildung und Vollendung eine eingehendere Behandlung als jene irgend eines anderen Volkes des Alterthums. Am meisten freilich die Plastik, weil sie in Hellas ihr Wesen nach allen Seiten hin abschliessend erfüllt, wie sonst keine Plastik aller Zeiten und Völker, während die Architektur der Griechen wenigstens zweifeln lässt, ob sie trotz ihrer wunderbaren Vollendung in monumentaler Beziehung auch ihrer raumgebenden Aufgabe vollends entsprochen habe. Beide Künste aber erheischten unser Verweilen auch in höherem Grade als die hellenische Malerei. Denn während die Architektur massenhafte Ruinen, die Plastik die Schätze zahlreicher Antikensammlungen als Erklärung

fordernde und gebende Zeugen hinterliessen, tritt uns das an monumentalen Ueberresten völlig leere Gebiet der griechischen Malerei, ohne durch solch beredte Zeugen, wie sie sonst die übrig gebliebenen Kunstreste darbieten, die Prüfung, Läuterung, Ergänzung und Festigung zu empfangen, deren ihr Aufbau aus zerstreuten classischen Notizen so sehr bedürfte, mehr als eine Geschichte der Künstler wie der Kunst und gleichsam schemenartig entgegen. Wenn daher der hellenischen Malerei, die für uns ein entblätterter Baum ist, eine gedrängtere Behandlung angemessen erscheint, so darf daraus nicht geschlossen werden, dass sie den beiden andern Schwesterkünsten untergeordnet zu denken wäre; denn sie erreichte, was mit Unrecht bezweifelt zu werden pflegt, aber selbst dann anzunehmen wäre, wenn wir von ihr nichts kennen würden, als den fast maasslosen Ruhm ihrer ersten Meister, eine der hellenischen Architektur und Plastik analoge Höhe.

Der Entwicklungsgang der Malerei der Griechen ist uns jedoch nicht in der Weise bekannt, wie der ihrer Plastik, und namentlich von ihren Anfängen, die mindestens so weit hinaufreichen wie die jener Kunst, und von welchen neuerlich Conze die ursprünglichsten in Thongeschirrornamenten nachgewiesen und als ureinheimisch zu erklären versucht hat, haben wir keine sicheren Daten. Denn die Notizen, welche Plinius (XXXV. 15) uns darüber gibt, erscheinen mehr als eine nachträgliche Reconstruction der muthmaasslichen Entwicklungsstadien, welche in ganz unzuverlässiger Weise durch ältere Künstlernamen staffirt werden. Die ersten Stadien aber, wie die Erfindung des einfachen Schattenrisses unter Ausfüllung der umrissenen Figuren mit einer Farbe aus Ziegelmehl (monochromatische Malerei), waren von den benachbarten Völkern, den Mesopotamiern, Phönikiern und Aegyptern, welche ihre Umrisszeichnungen sogar bereits bunt ausfüllten, längst überwunden und die Wirkung solcher Werke musste in Griechenland, selbst wenn die Hellenen keine Gelegenheit gehabt haben sollten, sie an den Monumenten dieser Länder zu sehen, doch durch Importartikel, von welchen schon bei Homer Geschirre und Gewebe erwähnt werden, bekannt sein. Monochromatisch bemalte Geschirre aber, wie sie in Hellas fortan im Gebrauche blieben, scheinen ihre Urheimath an der syro-phönikischen Küste gehabt zu haben. Eine dunkle Erinnerung an die ebenso ausgedehnte als uralte Farbenthätigkeit der Aegypter aber dürfte auch der Ueberlieferung des Plinius zu Grunde liegen, welche einen Aegypter (freilich mit dem griechischen Namen Philokles) als den Erfinder der Linearmalerei bezeichnet. Arbeiten der Art aber waren rein decorativ und, als den älteren griechischen Vasenmalereien (vgl. Fig. 172 und 174)

ungefähr gleichartig, künstlerisch bedeutungslos, wesshalb es auch entbehrlich erscheint, sich über den Volksstamm, von welchem die Anregungen ausgegangen sein möchten, Muthmaassungen hinzugeben. Noch weniger aber haben Künstlernamen, welche fälschlich mit der Erfindung zusammengestellt werden, wie Kleanthes, Aridikes und Ekphantos von Korinth, Telephanes und Kraton von Sikyon, Saurias von Samos irgend einen Werth, wenn nicht vielleicht aus dem Umstande, dass von Korinth und Sikyon mehre genannt werden, geschlossen werden will, dass die alte decorative Malerei (nach chronologischer Wahrscheinlichkeit vor Ol. 60 [530 v. Chr.]) vorzugsweise in diesen Städten im Schwunge gewesen sei.

Auch was Plinius über Eumaros von Athen berichtet, berechtigt noch nicht zur Annahme eines namhaften Aufschwunges, obwohl dieser, welcher Mann und Frau und auch sonst (also wohl in Bezug auf Alter und charakteristische Eigenthümlichkeiten) die Figuren unterschied, wenigstens jener Rohheit ein Ende machte, welche in der Namensüberschrift über den sonst ganz gleichartigen Gestalten ihr Genügen fand. Bedeutender waren die Fortschritte seines Nachfolgers Kimon von Kleonae, welcher um 500—480 v. Chr. blühte, und nicht blos die vorher sackartigen Gewande (Fig. 174) durch Falten und das Nackte durch reichlichere Detailzeichnung (Adern) gliederte, sondern auch das Auge, das vor ihm (wie an der genannten Figur) an den in Profil gegebenen Köpfen nach vorne sah, in die richtige Profilansicht setzte, und je nach Richtung des Blickes in die entsprechende Lage brachte, wie überhaupt den Gesichtern Mannigfaltigkeit verlieh. Mit ihm beginnt daher erst die naturgemässe und correcte Zeichnung, in einer Zeit, in welcher die Plastik daran war, in Aegina, Athen, Sikyon und Argos die höchste Kunstvollendung, wie sie sich durch Phidias vollzog, vorzubereiten.

Je weiter aber die Malerei hinter der Plastik zurückgeblieben war, desto gewaltiger waren die Fortschritte, welche sie von der Zeit der Perserkriege an in zwei Menschenaltern auf eine der von der Plastik erreichten in ihrer Art wenig nachgebende Höhe brachten. Der erste namhafte Meister, den wir aufzuführen haben, zugleich einer der grössten Künstler, die wir überhaupt kennen, förderte sie in dem Grade, dass man ihn den Begründer der Malerei als Kunst nennen kann. Es ist Polygnotos aus Thasos, der Sohn des gleichfalls als Maler genannten Aglaophon, um 475—455 v. Chr. vorzugsweise in Athen blühend, wo er bei Kimon in hohem Ansehen stand und die grössere Zahl seiner Werke schuf. Von den vier Gemälden der Poikile (vgl. S. 250), deren

Herstellung er leitete, war wenigstens eines, die Einnahme Troia's und der Rath der Fürsten über den an Kassandra verübten Frevel des Ajas, von seiner Hand, während der Amazonenkampf von Mikon, die Schlacht bei Marathon von Panänos und Mikon gemalt war, der Meister des vierten, die Schlacht zwischen Athenern und Lakedämoniern bei Oenoë darstellenden und vielleicht jüngeren Bildes, aber unbekannt ist. Mit Mikon gemeinschaftlich arbeitete er auch an einigen anderen athenischen Freskencyklen: so im Theseustempel Scenen aus dem Leben des Heros, im Dioskurentempel die Entführung der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren, neben welchem Mikon die Rückkehr der Argonauten darstellte, und in der Pinakothek der Propyläen eine Reihe von Darstellungen, von welchen Brunn in dem den Bogen des Philoktetes raubenden Diomedes neben dem das Palladion raubenden Odysseus, in der Ermordung des Aegisthos durch Orestes neben dem Opfer der Polyxena und in dem Odysseus vor Nausikaa und ihren Gespielen erscheinend neben Achill unter den Töchtern des Lykomedes Gegenstücke erkannt hat. Von den auswärtigen Werken des Meisters werden die zu Thespiae und zu Platäae genannt, im Athenetempel des letzteren Ortes in der Darstellung der Freiervernichtung durch Odysseus bestehend, hauptsächlich aber die vor allen anderen Schöpfungen des Meisters hervorragenden Gemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi, welche, die Einnahme Ilions und die Unterwelt vorstellend, von Pausanias (X. 25—31) so ausführlich beschrieben werden, dass sie zur Darlegung des polygnotischen Kunstcharakters den hauptsächlichsten Stoff darbieten.

Denn wenn uns nicht die Schilderung dieser grossartigen Compositionen unterstützte, so würde blos nach den classischen Urtheilen, welche, mit Ausnahme etwa des Aristoteles, nur Nebensächliches berühren, unser Urtheil dem Meister kaum gerecht werden können. Was zunächst die Farbe betrifft, so spendet Cicero dem Meister mit seinen »vier Farben« als Maler im eigentlichen Sinne keine und nur seiner Zeichnung wegen einige Anerkennung, während Quintilian sich geradezu wundert, wie es noch zu seiner Zeit Liebhaber solch primitiver Malereien geben könne. Es war eben eine Färbung ohne Licht und Schatten, einfache Umrissausfüllung durch Localtöne; dass aber diese nicht ungebrochen, wie am Nil oder Tigris, sondern von feiner Nuancirung und überall charakteristisch erschienen, erhellt aus vereinzelten Notizen, wie von der tauben, schattenartigen Färbung der Fische im Acheron, von der schwärzlichblauen, an die Aasfliegen erinnernden Farbe des leichenabnagenden Dämons Eurynomos, von der graulichen des schiffbrüchigen

Ajas. Selbst von einer Verschmelzung mehrer Farben innerhalb eines Umrisses geben die von Lukian bewunderten »gerötheten« Wangen der Kassandra Zeugniss. Wie aber Cicero die Zeichnung lobt, so zielt auch das wenige Vernünftige, was in Plinius' Urtheil über den Meister liegt, vornehmlich dahin ab. Ich muss jedoch gestehen, in Erinnerung an das Motiv des olympischen Jupiter in dem Lob der Augenbrauen der Kassandra bei Lukian, oder in dem freilich übertriebenen Ausdruck eines Epigramm's »in den Augenlidern der Polyxena liege der ganze troianische Krieg« mehr zu finden als in den meisten kleinlichen Eigenthümlichkeiten, mit welchen Plinius den Thasier schildern will. Mehr allgemein rühmt Aelian die strenge Sorgfalt und Feinheit der Zeichnung in Umriss, Ausdruck und Gewandung. Das bedeutendste Wort über den Meister spricht aber Aristoteles, indem er seine Gestalten als über der Wirklichkeit dargestellt bezeichnet, während andere Maler sich mit derselben begnügten (Dionysios) oder unter ihr zurückblieben (Pauson), und anderwärts ihn den Maler des Ethos nennt, des Charakters im grossen Styl, woran es den Werken des Zeuxis gebräche. Hält man diess Urtheil mit dem Aelian's zusammen, welches dem Thasier Grossartigkeit zuschreibt, so darf man schliessen, dass Polygnot im grossen idealen Styl zeichnete; dafür aber, dass dieser Styl mit epischer Klarheit und lebendiger Handlung gepaart war, und zwar nicht blos in einzelnen Figuren oder Gruppen, sondern in der ganzen Composition, liefern Pausanias' Situationsschilderungen der Gemälde der Lesche Beweise in Fülle. Der gesetzmässige Aufbau wie die wohlberechnete sachliche und räumliche Concentration, Gliederung und Vertheilung, wie sie namentlich Welcker der Beschreibung entnommen, kurz die correcte, reichhaltige und grossartige Composition wird wohl noch das Hauptverdienst des Meisters bilden, in welchem ihn auch keiner der Nachfolger, obgleich ihm technisch und als Maler im engeren und eigentlichen Sinne weit überlegen, mehr erreichte. Weniger Maler als Künstler verfolgte er auch in seinen Wandgemälden eine durchaus monumentale Richtung, die nach ihm bei veränderten Zielen mehr verlassen ward.

Der hervorragendste Genosse Polygnot's, aber ihn, wie Aelian bemerkt, an Grossartigkeit nicht erreichend, war Mikon von Athen, dessen bei den athenischen Gemäldecyklen des grossen Thasiers bereits gedacht worden ist, wie auch des Panänos, eines Vetters des Phidias, der ausser der Marathonschlacht in der Poikile namentlich noch die Gemälde am Throne des phidiasischen Zeus zu Olympia schuf. Ebenso wurden auch der Kolophonier Dionysios wie Pauson schon erwähnt,

von welchen der erstere die strenge Sorgfalt seines Vorbildes Polygnot bis zur Mühsamkeit gesteigert zu haben scheint, die natürlich, wie unter den Plastikern bei Kallimachos, der Anmuth sowohl als der Grossartigkeit seiner Werke Abbruch that, während der arme Pauson, einem Buffalmacco unter den Giottesken vergleichbar, für Spott und Hohn Ambos und Hammer zugleich, von Aristoteles sogar als ein Künstler bezeichnet, dessen Werke als alles Ethos bar für jugendliche Beschauer geradezu schädlich wären, für Aufgaben grösseren Styls nicht geartet war und sie auch nicht suchte.

Von den bedeutenden übrigen Meistern dieser Zeit scheint Kalliphon am meisten in Polygnot's Fussstapfen getreten zu sein, während des Thasiers Bruder Aristophon, welcher die Tafelmalerei in Aufnahme brachte, sich wenigstens technisch in Gegensatz zu jenem stellte. War aber schon dadurch die polygnotische Kunstrichtung in Bezug auf Material und Raum aufgegeben, so geschah diess auch in der eigentlichen Maltechnik durch den Samier Agatharchos, welcher als Autodidakt von der Decorations- und Scenenmalerei ausging und in einer eigenen Schrift über Skenographie die Principien anbahnte, nach welchen sich nach ihm die Malerei weiter entwickelte. Das der Bühnenmalerei unentbehrliche Streben nach illusorischem Effect musste zur Beobachtung und Nachahmung der Einwirkungen stärkeren oder geringeren Lichts, wie schwächeren und tieferen Schattens auf die Grundfarbe und so auf eine Entwicklungsstufe der Malerei führen, welche sonst noch von keinem Volke des Alterthums betreten worden war.

Derjenige, welcher den wichtigen Schritt, den Agatharchos in der Skenographie andeutete, wirklich und erfolgreich in der »Zographie« (Figurenmalerei) machte, war Apollodoros von Athen. Von seinen Werken haben wir nur dürftige und zum Theil unverständliche Nachrichten, doch sagt Plutarch deutlich, dass er das Vertreiben der Farben ineinander und die Einwirkung des Schattens auf dieselben erfunden habe, und Plinius nennt ihn den ersten Maler des Scheins (der Illusion). Erfinder der Neuerung im strengen Wortsinne war er zwar nicht, da Agatharchos ihm voranging; und wenn er bezeichnend den Beinamen Skiagraphos (Schattenmaler) erhielt, so ist zu bedenken, dass die Bezeichnung Skiagraphie sogar als identisch mit Skenographie gebraucht wurde. Allein er war der Erste, welcher jenes Princip auf die Figurenmalerei anwandte und an dieser das Verfahren neu erfinden musste, welches bei den Architekturen, wie sie die Bühne vorzugsweise verwandte, mit ihren scharfrandigen linearen Schatten- und Lichteffecten

ein ganz anderes war. Dass der Eindruck, den die Neuerung machte, ein gewaltiger war, lässt sich denken, und es ist daher nicht zu verwundern, dass sofort einige künstlerische Genie's sich auf dieselbe warfen und dadurch die Malerei zu einer den formalen Errungenschaften der Plastik analogen Höhe brachten.

Diese waren Zeuxis aus Heraklea (Unteritalien) und Parrhasius aus Ephesos. Die Lehrer des Zeuxis, welche genannt werden, können uns gleichgültig sein; denn die Richtung, durch welche der Meister zu den glänzendsten Künstlererscheinungen Griechenlands gehört, schöpfte er doch nicht von diesen, sondern vielmehr von dem nicht unter seinen Lehrern genannten Apollodor, oder wahrscheinlicher aus dessen Werken. Seine Blüthezeit fällt in die Zeit des peloponnesischen Krieges und in das nächstfolgende Jahrzehnt, so dass wir leicht begreifen können, warum Zeuxis sich nicht dauernd in der Kunstmetropole Athen, in welcher Polygnot und Apollodor die Malerei zur Kunst erhoben hatten, niederliess, sondern nach längeren Wanderungen in Ephesos ein Asyl suchte. Unter seinen Werken, im Gegensatze zur polygnotischen Wandmalerei wohl sämmtlich Tafelgemälde, wie wir sie auch bei Apollodoros nach Plinius voraussetzen dürfen, nimmt der Olymp, von welchem unter den Göttern Zeus besonders gerühmt wird, hinsichtlich des Gegenstandes wohl eine Ausnahmestellung ein; denn sonst finden wir nur noch in dem rosenbekränzten Eros und in dem den Marsyas bestrafenden Apoll Darstellungen aus der Götterwelt, zu welcher weder Pan noch Herakles, als Kind die Schlangen würgend, zu rechnen sind. Der troianische Sagenkreis war durch drei seiner berühmteren Gemälde vertreten: die Helena in Kroton, Menelaos, seinem Bruder unter Thränen die Todtenspende darbringend, und Penelope, »in welcher er die Sittsamkeit selbst verkörperte«, vielleicht auch noch ein viertes, wenn wir die Seesturmscene (?), von welcher Boreas und Triton erwähnt werden, etwa auf die Odyssee beziehen dürfen. In seinem »Athleten« scheint er durch eine herausfordernde Inschrift selbst eine Art von »Kanon« für Malerei, wie Polyklet für Bildnerei, hinzustellen die Absicht gehabt zu haben; zwei andere Bilder aber, die Kentaurenfamilie und der Weintrauben tragende Knabe gehören dem Genre an.

Es ist nicht zufällig, dass die ausführlichsten Nachrichten sich an diese letzteren knüpfen, denn Zeuxis strebte nicht nach so grossen Zielen wie Polygnot, sondern suchte seine Motive in andern, der Entfaltung der neuen Technik zusagenderen Gebieten. Der Boden der monumentalen Kunst, der Historienmalerei im höheren Sinne, welche Charakterschilderungen im grossen Style zu geben hat, war verlassen, was auch

Aristotèles mit den Worten ausdrückt, dass den Werken des Zeuxis das Ethos mangle. Das Streben nach Illusion, nach dem Schein der realen Wirklichkeit, verdrängte das innerlich Wesentliche, Bleibende, und stellte die äussere Erscheinung und das Momentane in den Vordergrund. Dagegen scheint Penelope zu sprechen; doch wissen wir nicht, in welcher Situation sie dargestellt war, während das Weinen des Menelaos gewiss nicht dessen Charakter gibt, so wenig wie das neckische Spiel der Kentauren mit ihren Jungen, welches Lukian so herrlich schildert, das mythologische Wesen dieser Monstra darstellt. Noch weniger aber können wir die Helena des Zeuxis in ihrer Auffassung mit den Frauengestalten aus der polygnotischen Einnahme Ilions auf eine Linie stellen, da wir wissen, dass Zeuxis sich zu deren Herstellung die schönsten Jungfrauen Krotons als Modelle bedungen, also wohl zunächst die vollendete äussere Frauenschönheit in ihrer Naturwahrheit anstrebte, nicht aber jene grossartige Tiefe wie sie sich in dem Stirnrand der polygnotischen Kassandra oder in dem Blick der Polyxena ausgesprochen haben soll.

Wenn aber auch Zeuxis zuweilen einen höheren Flug nahm, so unterschied er sich doch im Allgemeinen von dem epischen Charakter des Polygnot durch seine Richtung auf dramatischen Effect, welcher seiner Natur nach zunächst ein momentaner ist. Diess beweist z. B. das gerühmte Mienenspiel der Kentaurenfamilie, das Weinen des Menelaos, das Entsetzen der Alkmene und des Amphitryon beim Anblick des mit den Schlangen ringenden kleinen Herakles, und der handelnden wie zusehenden Personen in dem Gemälde der Marsyasbestrafung, lauter Scenen, wie sie mit geringen Modificationen auf die Bühne versetzt von dramatischer Wirkung sein müssten. Es handelt sich aber bei Zeuxis weiterhin im Gegensatz zu Polygnot weniger um den Gegenstand wie um die Art der Darstellung, weniger um das Was als um das Wie, kurz weniger um die Composition, an welcher ihm die Eigenschaft des Malerischen genügte, als um das Malen. Der Meister selbst war darüber ärgerlich, wenn der Beschauer seiner Kentaurenfamilie über der Neuheit des Gegenstandes die technische Ausführung übersah. Es ist demnach wörtlich richtig, wenn Plinius sagt, erst Zeuxis habe den Pinsel zu grossem Ruhme geführt und selbst Quintilian's Worte, er habe die systematische Anwendung von Licht und Schatten erfunden, sind nicht anzufechten, wofern man auf die »systematische« Durchführung den Nachdruck legt und ihm den Apollodor als Empiriker gegenüberstellt. Welchen Grad von Illusionswirkung aber die Behandlung von Licht und Schatten sammt ihren Reflexen und dergleichen bei ihm erreicht habe,

das lehrt die Anekdote von dem Knaben mit den Trauben, welche letzteren so täuschend erschienen, dass Vögel auf sie zuflogen; sie lehrt aber auch zugleich die von Zeuxis selbst eingestandene Gränze derselben, indem der Knabe nicht bis zu jener täuschenden Wirkung gelungen war, um wieder die Vögel von den Trauben abhalten zu können. Auf dem Malen in diesem Sinne beruht aber der fast maasslose Ruhm des Meisters schon bei seinen Zeitgenossen, welcher auch seinen nicht minder maasslosen Hochmuth hervorrief. Denn wenn er zuletzt seine Werke verschenkte, weil sie ihm doch Niemand mehr entsprechend bezahlen könnte, und zu Olympia in einem Gewande erschien, in welchem sein Name mit goldenen Buchstaben eingestickt war, so müssen wir hierin eine Prahlerei erblicken, welcher die Geschichte der griechischen Plastik nichts Aehnliches an die Seite zu setzen hatte.

Wie übrigens Zeuxis trotz seines Künstlerstolzes selbst gestehen musste, wurde er von dem ihm in mancher Beziehung richtungsverwandten, wohl wenig jüngeren Zeitgenossen Parrhasios aus Ephesos noch überboten. Seine Werke vertheilen sich in Bezug auf Stoffe ähnlich wie die des Zeuxis: der Götterkreis ist wenig vertreten; jedenfalls gehörte sein Dionysos mit Arete nicht zu seinen berühmtesten Werken und sein Hermes war sogar eigentlich ein Selbstporträt des Künstlers; von Heroen finden wir Prometheus, Herakles, Meleager und Perseus wie den Theseus; die Mehrzahl seiner Werke aber gehört in den troischen Kreis, wie des Odysseus erheuchelter Wahnsinn, die Heilung des Telephos, des Ajas Wettkampf mit Odysseus um die Waffen des Achilleus, Philoktet auf Lemnos und Aeneas. Sonst sind der Demos von Athen und Bildnisse, wie der Komiker Philiskos, der Archigallus, ein Schiffscapitän und eine thrakische Amme mit einem Kinde und endlich Genreartiges, wie ein Priester mit einem Tempelknaben, zwei Knaben, zwei Schwerbewaffnete und unzüchtige Genrebildchen zu nennen, welche Reihe der berühmte »Vorhang« des Meisters schliesst. Diese Gegenstände verrathen bei mancher Verwandtschaft mit Zeuxis doch auch wieder viel Selbständiges. So zunächst häufige Charakterköpfe im platten Wortsinn, richtiger Temperament- und andere psychologische Bilder, von welchen in erster Linie der »Demos« zu nennen ist, welcher nach Plinius als veränderlich, zornig, ungerecht, unbeständig und doch auch als erbittlich, gütig, mitleidig, prahlerisch, erhaben, niedrig, unbändig und flüchtig dargestellt war. Dass diess nicht in einem Kopfe möglich war, ohne aus demselben ein chaotisch unverständliches Zerrbild zu machen, erscheint so zweifellos, dass ich keinen Anstand nehme, mir den Demos als eine Gruppe vorzustellen, von welcher in

jeder Figur eine von den genannten Eigenschaften ausgeprägt war. Von grosser psychologischer Bedeutung muss das den erheuchelten Wahnsinn des Odysseus darstellende Gemälde gewesen sein, wie auch Prometheus, Philoktet auf Lemnos, oder Telephos. Wie aber schon dadurch Parrhasios sich über Zeuxis stellte, so geschah diess nicht minder durch die correctere sorgfältige Zeichnung und durch die technischen Fortschritte in der Kunst, worauf doch auch bei ihm das Schwergewicht lag. In dieser Beziehung berichtet Plinius dem Sinne nach ungefähr also: »Nach dem Urtheile der Künstler leistete Parrhasios das Höchste in der Figurenbegränzung. Es ist nemlich sonst selten gelungen die Körperränder der wirklichen Erscheinung entsprechend zu bilden und auslaufen zu lassen; denn das Farbenende am Contour muss sich abrunden und so verlaufen, dass es auch die weitere Formbildung rückwärts ahnen und auch auf das Nichtmehrsichtbare schliessen lässt.« Ich fasse demnach die Sache so, dass mit ihm die Illusionswirkung vom Reliefartigen bis zum Runden sich steigerte, wodurch erst die Gestalten vom Grunde sich ablösen, und dass er die Unterschiede sich klar machte, welche z. B. dem Beschauer an einer Kugel, von der doch auch nur eine Hemisphäre gesehen werden kann und an einer Halbkugel entgegentreten. Dadurch erst wurde, von der, wie wir bei Euphranor sehen werden, noch keineswegs untadelhaften Farbe des Parrhasios wenig beeinträchtigt, die Illusion eine vollkommenere, weil erst dadurch Bewegungsfähigkeit in die »heraustretenden« Gestalten kam. Des Zeuxis Trauben bedurften dieser Bewegungsfähigkeit nicht, um die Vögel anzulocken, während ihrer der dazu gemalte Knabe bedurft hätte, um die Vögel abzuschrecken. Diese Bewegungsfähigkeit durch den Schein des Runden und des vom Grunde sich Ablösens besass aber des Parrhasios Vorhang und konnte daher selbst den Künstler (Zeuxis) täuschen, der ihn als einen vermeintlich wirklichen von der Tafel wegzuziehen im Begriffe stand.

Wenn sich sogar der stolze Rivale Zeuxis vor diesem Argument gebeugt haben soll, so kann es uns nicht befremden, dass ein solcher Erfolg den Parrhasios hinriss, seinen besiegten Rivalen auch an Uebermuth überbieten zu wollen, der endlich so weit ging, dass er sich ausser andern Thorheiten für einen Sprössling des Apollo erklärte und als König der Kunst ein Diadem mit goldenem Kranz nebst dem Purpurmantel trug, freilich nicht ohne durch den Beinamen Habrodiaitos (der Hochlebende), welchen er sich zulegte, den Spottnamen Rhabdodiaitos (Pinselmann) zu ernten.

Auch Parrhasios wurde von einem jüngeren Zeitgenossen über-

troffen, jedoch wie es scheint nur in einem vereinzelten Fall. Timanthes von Kythnos nemlich erlangte in einer Concurrenzarbeit, den Wettkampf des Ajas und Odysseus um die Waffen des Achilleus darstellend, über jenen den Sieg. Sein Vorzug wird von Plinius dahin angegeben, dass seine Compositionen so angeordnet seien, dass man stets mehr daran erkenne, als das Auge selbst sieht. Sie waren mithin tiefer motivirt, als es ein Zeuxis und Parrhasios für nöthig hielten, wie diess z. B. die Opferung der Iphigenia beweist, in welcher die ganze Stufenleiter von Schmerz, je nach dem Grade von Beziehung zu dem Opfer, sich vergegenwärtigte: indem Kalchas traurig, Odysseus schmerzlich bewegt, Ajas laut klagend, Menelaos im höchsten Jammer, der Vater Agamemnon aber, da der Schmerzausdruck einer Steigerung über den des Menelaos hinaus nicht mehr fähig gewesen wäre, mit verhülltem Haupte dargestellt war. Zu gleicher Tiefe in der Motivirung mochte die Ermordung des Palamedes Anlass gegeben haben, wie auch in anderem mehr scherzhaften Sinne ein Genrebildchen, welches einen schlafenden Kyklopen darstellte, und dem in einigen mit dem Thyrsus den Daumen des Riesen messenden Satyren eine lebende Messscala beigefügt war. Auch eine Mustergestalt stellte Timanthes in seinem Heros neben den Athleten des Zeuxis, als Kanon für männliche Darstellung in Farben berühmt.

Hatte schon Timanthes die letztere Zeit seines Lebens wie es scheint in Sikyon zugebracht, so kehrte nach dem Ende des peloponnesischen Krieges die Malerei, welche während desselben vorzugsweise in Ephesos, wenn auch ohne eigentlichen Schulzusammenhang, eine Heimath gefunden hatte, für die nächste Zeit wieder fast ausschliesslich nach dem eigentlichen Griechenland zurück. Doch vermochte es Athen nach den furchtbaren Schlägen, durch welche der peloponnesische Krieg seine Bedeutung zertrümmert hatte, nicht sogleich, wieder in die unter Polygnot und Apollodor behauptete tonangebende Stellung einzutreten, sondern die weiterfördernde Kunstthätigkeit concentrirte sich in anderen Städten, nemlich zu Sikyon und Theben, und zwar beiderseits in blühenden Schulen ganz verschiedene Richtungen verfolgend.

In Sikyon zunächst erscheint als der Begründer einer hochbedeutenden Schule Eupompos. Doch wissen wir von ihm sonst ausser einigen wenig belehrenden Notizen nichts. Zum Haupte der Schule schwang sich erst sein Schüler Pamphilos aus Amphipolis oder Nikopolis empor, welcher wohl um 390—360 v. Chr. thätig gewesen sein wird. Von seinen Werken zwar ist wenig bekannt, denn sie werden von Plinius und nur von diesem so wortkarg und überdiess unverständlich

bezeichnet, dass man in dem einen ein Familienbild und in dem anderen »Odysseus auf dem Floss« die Scene des Schiffbruchs vor der Phäakeninsel mit der Erscheinung der Leukothea nur vermuthen kann, während auch der Athenersieg bei Phlius nicht genau nachzuweisen ist. Wichtiger aber ist des Plinius Notiz, nach welcher Pamphilos wissenschaftliche Ausbildung und namentlich in Mathematik und Geometrie der Künstlerthätigkeit für unentbehrlich bezeichnete, ebenso wie er das Zeichnen als zur Bildung gehörig mit Erfolg zum allgemeinen Lehrgegenstand höherer Schulen zu erheben strebte. Daraus musste eine ganz rationelle, wissenschaftlich begründete Kunstauffassung entstehen, eine Kunst, bei welcher es sich um Lehren und Lernen, um Verstehen und Wissen handelte; und dafür war auch der geeignete Boden Sikyon. Was dort für die Plastik etwas früher Polyklet gewesen war, dessen Proportionslehre sich in dem »Kanon« verkörpert hatte, das wurde jetzt, bei grösserem Erfolge vielleicht in den Fussstapfen des Eupompos wandelnd, für die Malerei Pamphilos. Er war vorwiegend Lehrer, und zwar durch Wort, Schrift und Bild, und als solcher musste er vielleicht zum Nachtheil der freien künstlerischen Entwicklung dem Correcten nachgehen und zwar in Composition, Zeichnung und im Malen. Eine solche Richtung, welche auch der sikyonischen Schule den Ruf der Chrestographie (Correctmalerei) erwarb, musste aber dem Kunstjünger am Anfang wie am Schluss seiner Lehrjahre entweder grundlegend oder säubernd und dämmend zu Gute kommen, und es war gewiss auch für Apelles von Vortheil, in Pamphilos' Schule seine Studienzeit beendigt zu haben. Wir müssen sie ferner auch der gesammten Entwicklung der griechischen Malerei als heilsam bezeichnen, wenn wir bedenken, wie starke Elemente von Ausartung schon in der Richtung eines Zeuxis und Parrhasios enthalten waren, deren Entfaltung bei den Nachfolgern durch den Zügel der sikyonischen Schule noch geraume Zeit zurückgehalten wurde. Mochte indess Pamphilos sein Augenmerk vorzugsweise erst auf die correcte Durchführung des Einzelnen und namentlich, sich an Polyklet anschliessend, der menschlichen Gestalt gerichtet haben, so finden wir in seinem Schüler M e l a n t h i o s schon den Meister der Composition. Diess scheint jedoch dem Charakter der ganzen Schule entsprechend weniger von der grossentheils zur Erfindung gehörigen Wahl der Situation und des Handlungsmomentes in einem dargestellten Vorgang als vielmehr in rein formalem Sinne, nemlich von der Composition als Eintheilung und Gliederung in Rücksicht auf Raumverhältnisse und Gleichgewicht zu gelten.

Diesen mehr doctrinären Künstlererscheinungen stellt sich ein Mit-

schüler des letztgenannten etwas freier und schöpferischer gegenüber, nemlich Pausias. Schon seine Werke zeigen diess durch ihre Eigenart, wie der an einem Tage gemalte Knabe, die Kränzewinderin als eine Art von Blumenstück, die Methe aus einer gläsernen Schale trinkend, deren Beschreibung an das erinnert, was wir unter Stillleben verstehen. Sein Stieropfer aber zeigte eine neue Meisterschaft, nemlich die der Verkürzung, indem der Stier von vorne dargestellt war und doch nach der Bemerkung des Plinius erkennen liess, wie lang er sei. Pausias war es auch, der zuerst in der Enkaustik Ruhm erwarb, in jener freilich schon früher bekannten Technik, von welcher wir nur wissen, dass die Farben mit Wachs gebunden und mit angeglühten Metallstäben in den Grund eingebrannt wurden, wobei die durch das Bindemittel des Wachses glänzendere durchscheinende und tiefere Färbung sich ebenso vortheilhaft von der vorigen Temperamalerei unterschied, wie jetzt die freilich bequemere Oelmalerei vor jeder anderen Technik. Dass indess den Meister gewisse absonderliche Stoffe nicht dazu führten, weniger dem künstlerischen Ernst der sikyonischen Schule als dem Sinnenreiz zu huldigen, beweisen unter anderen auch seine Schüler, von denen der hervorragendste, Nikophanes, als überaus sorgfältig, aber bei zu sehr dominirendem Braun in den Farben hart, und Aristolaos, des Meisters Sohn, überhaupt als einer der strengsten Maler genannt wird.

Ungefähr gleichzeitig mit dieser sikyonischen Schule erblühte aber eine zweite nicht minder bedeutende Malerschule erst in Theben, dann, als die Bedeutung dieser Stadt ebenso schnell wieder versiegte als sie erwachsen war, in Athen. An der Spitze steht Nikomachos, des nicht weiter bekannten Malers Aristiaeos Sohn und Schüler, etwa bis 360 v. Chr. blühend. Obwohl acht Gemälde von ihm erwähnt werden, fehlt es doch über den Meister, der indess den grössten beigezählt wird, an directen Urtheilen. Doch lässt sich im Gegensatze zu den ruhigen Paradearbeiten der Sikyonier aus den Stoffen auf mehr Erregtheit und Bewegung schliessen, wie in dem Raub der Proserpina, der Nike mit dem emporeilenden Viergespann und in den von Satyren überraschten Bacchantinnen. Sonst wird lediglich seine unübertroffene Schnelligkeit im Malen gerühmt, welche allerdings nur dadurch rühmenswerth war, dass sie mit Genialität und ungewöhnlicher Sicherheit und Meisterschaft in Form und Technik gepaart erschien. Seinem Kunstcharakter nach fasslicher und wohl auch noch bedeutender tritt uns einer seiner Schüler, Aristides, entgegen. Wenn bei irgend einem Meister die Stoffe seiner Gemälde nebst einer knappen Schil-

derung derselben auch ohne Kunsturtheile von solchen, welche sie mit Augen gesehen, ausreichen, ein Bild von dessen Hauptrichtung zu geben, so ist diess bei diesem der Fall. Eines seiner bedeutendsten Werke gab eine Scene aus der Eroberung einer Stadt: eine verblutend am Boden liegende Mutter sieht ihr Kind an ihre Brust kriechen und verräth deutlich die Furcht, das Kind werde, wenn die Milch versiegte, das Blut saugen; ein anderes stellte »eine wegen der Liebe zu ihrem Bruder sich den Tod gebende« dar; ein drittes einen Kranken, nach Plinius unendlich hochgeschätzt. Wie an diesen und an dem vielleicht ebenfalls dem Aristides zuzuschreibenden Herakles, von dem Schmerz durch das vergiftete Kleid der Deianeira gepeinigt, der Grundzug eines hochgradigen Pathos unverkennbar ist, so können wir auch an dem »Betenden«, dessen Stimme man fast zu hören glaubte, wie an dem Greise, der einen Knaben auf der Leier unterrichtet, an welches Gemälde eines der schönsten pompeianischen Wandgemälde, das den Kentauren Cheiron den Achilleusknaben im Leierspiel unterrichtend darstellt (Ternite) erinnert, das Ueberwiegen des Gefühlsausdruckes kaum bezweifeln. Plinius schreibt aber auch dem Aristides die Richtung auf das Pathetische, d. h. auf den Ausdruck zarterer wie schmerzlicher und leidenschaftlicher Gemüthserregungen, mit bestimmten Worten zu, so dass wir in dem Maler den Meister erkennen, dessen Streben dem eines Skopas und Praxiteles parallel ging.

Eine höchst merkwürdige Künstlererscheinung stellt sich uns in des Aristides Schüler Euphranor (um 360—330 v. Chr.) entgegen. Vielseitig wie wenige Andere und in Plastik wie Malerei unter die ersten Meister zu zählen, entzieht er sich jedoch gerade dadurch wie durch die Unzulänglichkeit der erhaltenen Notizen von seinen Gemälden einer sicheren Beurtheilung. Doch liegt in einer Aeusserung des Künstlers selbst ein ziemlich deutlich sprechender Wink: er soll nemlich seinen Theseus mit dem des Parrhasios vergleichend bemerkt haben, dieser sehe aus wie mit Rosen, der seine dagegen wie mit dem Fleische des Stiers genährt. Der Vergleich musste sich auf zwei Dinge beziehen, nemlich auf Farbe und Zeichnung; denn es wären die Rosen zum Vergleich unpassend, wenn es bei Parrhasios nicht hauptsächlich an warmem Incarnat gefehlt hätte und anderseits musste sich die kräftige Nahrung, welche Euphranor's Theseus verräth, ausser der gesunden Farbe auch auf die energische Muskelentwicklung beziehen. Es war also wohl eine etwas wuchtige Erscheinung dem Euphranor charakteristisch, in gewisser Beschränkung an den Heraklestypus des Lysippos erinnernd, und mit würdigem Ausdruck gepaart, so dass wir begreifen, wie Eu-

phranor in seinen Gemälden die Heroen zu typischer Vollendung gebracht, anderseits aber seinen Poseidon schon zu solcher Gewalt gesteigert habe, dass keine Mittel mehr blieben, ihn im Zeus noch zu überbieten. Das Wort des Euphranor spricht aber nicht blos den Unterschied und seinen Vorzug vor Parrhasios aus, sondern weist auch auf eine gewisse stoffliche und Richtungs-Verwandtschaft hin, wie denn in der That nicht blos der Theseus, sondern auch der erheuchelte Wahnsinn des Odysseus von beiden Meistern dargestellt worden war.

Der Isthmier Euphranor hatte den Schauplatz seiner Thätigkeit und damit den Mittelpunkt der ganzen Schule wenigstens vorübergehend nach Athen verlegt, und unter seinen Schülern und weiteren Nachfolgern blieb der Schwerpunkt derselben in dieser Stadt. Von den letzteren ist besonders Nikias (um 340—300 v. Chr.) hervorragend, welcher vorwiegend, vielleicht nicht ohne Beeinflussung von Seiten seines älteren Zeitgenossen Praxiteles, mit dem er auch sonst in Verbindung genannt wird, der Frauenschönheit seine Aufmerksamkeit widmete, sich in grossen durch neue Auffassung überraschenden Compositionen gefiel und dem auch von Parrhasios angestrebten Umstande grosse Sorgfalt widmete, dass die Figuren rund herausträten. Fehlt aber in der thebanisch-attischen Schule überhaupt der enge Zusammenhang, wie er uns in der sikyonischen entgegentritt, so scheint dieser mit Euphranor sich vollkommen zu lösen und einer universelleren Richtung Platz zu machen. Euphranor und Nikias treten bereits als Künstler auf, welche weniger durch ihre Schule bestimmt werden als durch ihre persönliche Ueberzeugung und schon anfangen die allseitigen technischen und künstlerischen Errungenschaften zusammenzufassen und selbständig weiterzuführen. Wir dürfen sie also zu ihren Lehrern in demselben lockeren Verhältnisse denken, in welchem zu dem sikyonischen Meister Pamphilos derjenige ihnen gleichzeitige Künstler erscheint, welcher bestimmt war, die Palme über alle seine Vorgänger und Nachfolger zu erringen, nemlich Apelles.

Wenn sich drei Städte um den Ruhm stritten, den grossen Meister den Ihrigen zu nennen, nemlich Kolophon, Ephesos und Kos, so ist doch ziemlich sicher, dass die erstere Stadt der Ort seiner Geburt, und die zweite die Stelle sei, an der er seine Thätigkeit begonnen, während die dritte als der Ort seines Todes nicht unwahrscheinlich ist. Der Ephesier Ephoros wird als sein erster Lehrer genannt; doch datirt sein Ruhm wohl erst von der Zeit, in welcher er aus der Schule des Pamphilos trat, in welche er sich nach Sikyon begeben hatte. Vielleicht

bahnte ihm gerade der Umstand, dass Pamphilos ein Macedonier von Geburt war, den Weg an den Königshof von Pella, wie er denn wahrscheinlich auch erst im Gefolge Alexanders des Grossen wieder nach Ephesos gelangte. Zu einer festen Atelierbegründung scheint er jedoch nie gekommen zu sein, wenigstens lässt sich auf eine vorübergehende Thätigkeit zu Athen, Korinth, Rhodos, ja selbst zu Alexandria aus classischen Notizen schliessen; auch können wir diesen entnehmen, dass er das Lebensende seines grossen Gönners Alexander um geraume Zeit überlebt habe. Seine Werke theilen sich in drei Hauptgruppen: Götter- und Heroenbilder, Allegorien und Porträts, welche sich jedoch nicht selten berühren. An der Spitze der ersteren und zugleich als das berühmteste Gemälde des Alterthums zu bezeichnen steht die Aphrodite Anadyomene, von Augustus gegen Nachlass von 100 Talenten Abgaben aus Kos nach Rom entführt, und im Venustempel Cäsars aufgestellt, wo sie allmälig — daher der Beiname »Monokmenon« (die Einschenkelige) — so sehr litt, dass sie Nero ganz wegnehmen und durch eine Copie ersetzen liess. Als die »Meergeborne« war sie nackt dargestellt und zwar wie sie sich das triefende Haar mit den Händen ausdrückte. Keineswegs Idealgestalt hatte sie vielmehr celebre Hetären jener Zeit zu Vorbildern, von welchen Pankaste oder Pankaspe, die Geliebte Alexanders und nachher durch Schenkung des Königs die des Künstlers selbst, eine andere Geliebte des Apelles, Kratine oder Phryne, welche dadurch noch unmittelbarer für die Venus als Modell gestanden haben soll, dass sie beim Poseidonfest zu Eleusis vor den Augen der Festversammlung nackt im Meere badete, genannt werden. Eine zweite Aphrodite, mit welcher Apelles die erste und sich selbst zu überbieten gedachte, blieb durch seinen Tod unvollendet. Wie von diesen Darstellungen wenigstens die erstere gewiss ohne allen Cult- und selbst ethischen Charakter war, so ist auch seine Artemis unter opfernden Jungfrauen mehr als ein Genrebild mit mythologischem Motiv, und sein Heros, mit welchem er nach Plinius die Natur selbst zum Wettstreit herausforderte, mehr als ein Paradebild, der abgewandte Herakles aber vielleicht sogar als eine Studie zu betrachten.

Unter den Allegorien, zu welchen wohl auch Tyche, sitzend dargestellt, »weil das Glück doch nicht feststehe«, und Charis zu rechnen sind, war jedenfalls das bedeutendste Werk »die Verleumdung« von Lukian ausführlich geschildert: Ein Mann, dessen Geneigtheit zum Anhören übler Nachrede durch grosse Ohren charakterisirt erscheint, mit zwei Frauen, Unwissenheit und Argwohn, zu beiden Seiten seines Sitzes, empfängt die Verleumdung, ein prächtiges von Leidenschaft erregtes

Weib, welche vom vorangehenden Neid eingeführt, einen Jüngling bei den Haaren heranzerrt, der vergeblich, die Hände zum Himmel erhoben, die Götter zu Zeugen anruft. Ihnen folgen als Dienerinnen List und Täuschung. Hinter dem Zuge aber erscheint in schwarzer Trauergestalt die Reue, in Schmerz und Scham zurückblickend auf die zu spät auftretende Wahrheit. Auf ähnlicher Charakteristik beruht das theilweise zu der Porträtgruppe gehörige Gemälde des gefesselten Kriegsdämons. Bei geringerem Gehalt setzt wenigstens ein enormes Kunstvermögen eine dritte Allegorie voraus: Bronte, Astrape und Keraunobolia (Donner, Blitzstrahl und Blitzschlag).

Von den Porträts näherte sich dem letzteren in Bezug auf Effect gewiss das unter vielen bedeutendste Alexanderbild, welches den König mit dem Blitz in der Rechten geradezu als Jupiter darstellte und diesen selbst so sehr befriedigte, dass er sagte, es gebe zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp und den unnachahmlichen des Apelles. Von seinen Königsporträts zu Pferd wie auf dem Triumphwagen, in Umgebung von Göttern wie von allegorischen Figuren, wie von den Porträts Philipps und der Feldherrn wissen wir wenig, ebenso von dem des tragischen Schauspielers Gorgosthenes, des Habron und von dem eigenen Bildniss des Künstlers.

Treten wir nun dem Meister näher, um uns die Vorzüge klar zu machen, durch welche er sich seinen strahlenden Ruhm erwarb, so werden wir finden, dass dieselben nicht in der Composition zu suchen sind. Hierin wie in der perspectivischen Behandlung räumte er auch selbst seinem Mitschüler Melanthios und dem Asklepiodoros den Vorrang ein; und dass er, seiner Schwäche bewusst, die Gelegenheit zu deren Offenbarung vermied, zeigt der Umstand, dass nur wenige seiner Gemälde figurenreich waren. In diesem Falle aber scheinen die Figuren, statt sich zur malerischen Gruppe und Handlung zu verbinden, fast reliefartig gereiht gewesen zu sein, wie es übrigens auch die Darstellung einer mythologischen oder historischen Handlung weniger zulässig hätte erscheinen lassen, als die von Apelles und wohl überhaupt von seiner Zeit bevorzugte Allegorie. Mag man indess auch diese, weil sie den Künstler nöthigt, den Pinsel (wie Winckelmann sagt) in Verstand zu tunken, als der wahren Kunst ungünstig bezeichnen, so ist doch neuestens die Allegorie des Apelles über Gebühr herabgesetzt worden, wenn man die Verleumdung, statt erschütternd, wie sie schon in der blossen Erzählung wirkt, eine Phantasieverirrung, rohe Symbolik und widerwärtige Vermengung von Personen und Personificationen genannt hat. Der Künstler wollte damit wirken, und diess ist ihm jedenfalls durch ergrei-

fende Charakteristik und Wahrheit in Zeichnung und Farbe gelungen. Mehr als Bravourstück mag die Blitzgruppe gelten: allein wer möchte das Bild desswegen geringschätzen, weil statt Zeus Donner und Blitz vergegenwärtigt war, wie es wohl kein Meister des Alterthums und vielleicht der Neuzeit wagen dürfte! Mochte auch die reine Reflexion das Motiv geben, der Maler war doch derselbe, ob er die Kassandra oder die Diabole malte, ob er den unvergleichlichen Virtuosen mehr oder weniger herauskehrte, und nur dann wird Apelles richtig gewürdigt werden, wenn wir ihn mehr als Maler wie als Künstler im Allgemeinen behandeln. Als solcher aber lässt er zunächst eine allseitige technische Vollkommenheit erkennen. Verschiedene Notizen zeigen ihn als den gewandten sicheren Zeichner, der seine Linien nicht blos correct, sondern auch im höchsten Grade charakteristisch zog. Des Apelles Wort: »Kein Tag ohne Linie« d. h. ohne Zeichnungsübung, ist, wenn auch nicht in dem ursprünglichen Sinne, sprüchwörtlich geworden. Durch diese unablässige Uebung erhielt seine Hand jene Sicherheit, dass sie unbedingt dem Willen folgte und selbst die haarspaltende Leistung ermöglichte, wie sie die neuerlich wohl mit Unrecht in das Gebiet der Fabeln verwiesene Anekdote von der berühmten Linie berichtet. Es soll nemlich Apelles, in die Werkstatt des eben abwesenden Protogenes getreten, seine Ankunft durch Auftragung einer Linie auf eine eben präparirte Tafel angezeigt haben, an deren Schwung, Reinheit, Sicherheit und Gleichmässigkeit auch der rückkehrende rhodische Meister die Hand des Apelles erkannte. Um aber sich als ebenbürtig zu erweisen, spaltete Protogenes die Linie durch eine zweite in anderer Farbe, erkannte sich jedoch als überwunden, als Apelles auch noch diese mit einer dritten Farbe der Länge nach theilte. Auf die Sicherheit und Schärfe der Charakterisirung durch einfache Linien weist auch die Erzählung hin, nach welcher Apelles einen ihn beleidigenden Lakai, der abwesend und vom Künstler nur einmal flüchtig gesehen worden war, mit einer Kohle an die Wand so skizzirte, dass der König Ptolemäos den Schuldigen schon nach den ersten Strichen erkannte. Wie sehr die Fähigkeit einer so scharfen Charakterisirung dem Künstler als Porträtisten zu Statten kam, ist selbstverständlich; seine Bildnisse erreichten auch eine so schlagende Aehnlichkeit und Wahrheit, dass ein Metoposkop (Phrenologe) sich vermessen konnte, aus ihnen nicht blos das Lebensjahr, sondern sogar das künftige Todesjahr ersehen zu können. Dass aber die Zeichnung sowohl in Hinsicht auf Correctheit und Charakteristik als auch auf Schönheit das Höchste leistete, dafür bedarf es in Erinnerung an die Anadyomene keines weiteren Nachweises.

Mit dieser vollendeten Zeichnung hielt die Farbengebung, in welcher Hinsicht sich Apelles ohne Anwendung der Enkaustik auf Temperamalerei beschränkt zu haben scheint, gleichen Schritt. Besonders werden die dämpfenden Lasuren erwähnt, welche durch den Gegensatz das ungebrochene Licht nur um so brillanter hoben, wie in dem Alexanderbilde, in welchem die vorgestreckte Hand mit dem Blitz geradezu aus der Tafel herauszutreten schien, woran allerdings die meisterhaft gezeichnete Verkürzung gleichen Antheil haben mochte. Es wird daher unter gelegentlicher Erwähnung der Schönheit seiner Farbe (Pankaste) hauptsächlich die Wirkung derselben hervorgehoben, wie sich ja auch der Ruhm der Aphroditen nicht ohne die erstere, die Blitzallegorie oder Alexander mit dem Blitze nicht ohne die letztere denken lässt.

Die wohl vor Apelles unerreichte allseitige technische Meisterschaft, von welcher Plinius geradezu sagt, dass er hierin mehr geleistet als alle übrigen Maler zusammen, mochte indess ihre Keime in der Schule des Pamphilos haben, indem die Sikyonier der künstlerischen Mache eine hervorragende Aufmerksamkeit widmeten. Zu dem eminenten technischen Vermögen kam aber noch das eigenthümliche rein künstlerische Verdienst des Meisters, auf welches auch dieser den meisten Werth legte, und welches er selbst in den eigenthümlichen Zauber, den die Griechen unter dem Worte Charis verstanden, setzte. Dass dieser zum grossen Theil in dem richtigen Maass der Vollendung zu suchen sei, deutete Apelles selbst an, als er sich von Protogenes bis auf diesen einen Umstand übertroffen erklärte, indem, wenn man nicht den richtigen Moment wahrnähme, in welchem der Pinsel wegzulegen sei, durch übergrosse Sorgfalt der Charis Abbruch geschehe. (Vgl. oben den Bildhauer Kallimachos S. 312.)

Wenn aber Apelles durch technische Meisterschaft, schärfste Charakteristik und anmuthvollen Reiz seine Zeitgenossen und Alle, welche seine Werke sahen, so bezauberte, dass er durch zahlreiche Anekdoten, welche seine Stellung genugsam bezeugen, vielleicht die populärste Künstlererscheinung des Alterthums wurde, so dürfen wir uns gegen ein solches Ansehen nicht in dem Grade spröd verhalten, dass wir in ihm, wie geschehen ist, sogar schon Kunstverfall erblicken. Reichten auch seine künstlerischen Aufgaben nicht an jene hinan, welche sich Polygnot stellte und stellen konnte, weil er der Mache seiner Zeit leicht gerecht werden konnte, so müssen wir doch erkennen, dass er als Maler dem Polygnot so weit überlegen war, wie etwa ein Praxiteles einem Kalamis oder anderem Vorgänger des Phidias in der Plastik. Denn in

Polygnot die Parallele des Letzteren zu erkennen, erlaubt die Thatsache nicht, dass in Phidias die ideale Höhe gepaart war mit vollendeter Technik, deren die polygnotische Malerei noch nicht entfernt mächtig erscheint. »In der Geschichte der Malerei,« sagt Brunn bezeichnend, »hat jedes dieser beiden Gebiete seinen gesonderten Mittel- und Höhepunkt, und der Ruhm, welcher dort den Phidias über alle Andern unbezweifelt erhebt, erscheint desshalb hier getheilt zwischen den beiden Persönlichkeiten des Polygnot und Apelles.«

Lässt sich schon Apelles nicht mehr als ein Glied der sikyonischen Malerschule behandeln, so tritt uns in demjenigen seiner Rivalen, welchen er selbst erwähntermaassen am meisten schätzte, ein Autodidakt oder wenigstens der Schüler eines unbedeutenden Meisters entgegen, nemlich in Protogenes aus Kaunos oder (seiner Thätigkeit nach) aus Rhodos. Der Anerkennung, welche ihm Apelles zollte, welcher ja sogar dessen Werke kaufen und dann als seine eigenen wieder veräussern zu wollen vorgab, steht auch der Anektodenkreis zur Seite, wie er jeden hochberühmten Mann zu umwölken pflegt. Wir dürfen freilich die Notiz, dass er den Jalysos viermal übermalte, um sein Werk dadurch mehr vor dem Verderben zu schützen, indem beim Abblättern einer Farblage die untere zum Vorschein kam, als Thorheit verwerfen, erfunden, um seine Sorgfalt zu documentiren, wie man diess auch mit den angeblichen sieben oder elf Jahren, welche der fleissige Meister an dem Jalysos gearbeitet haben soll, wollte, und so darf es auch als keine zu materielle Prosa betrachtet werden, wenn wir annehmen, dass er, wenn überhaupt der Notiz irgend eine Wahrheit zu Grunde liegt, desshalb sich mit Lupinen genährt habe, weil er bis zu seiner verhältnissmässig späten Anerkennung sehr arm war, und nicht aus Furcht, durch zu viel Wohlgeschmack die Kräfte seiner Sinne abzustumpfen. Er malte auch nicht Schiffe auf sein den Paralos und die Hammonias (Personification von athenischen Schiffen) darstellendes Propyläengemälde in Athen, weil er bis zum fünfzigsten Jahre mit dem Anstreichen von Schiffen sein Brod verdiente, sondern es entstand die thörichte Sage vielmehr aus den dort passend vorkommenden Schiffen in Verbindung mit seiner kümmerlichen Jugend.

Wir haben an Protogenes eine Vollendung zu vermuthen, wie sie nur die unermüdlichste Sorgfalt erreichen kann. Diese Vollendung ist aber so wenig auf der idealen Seite wie in der Composition zu suchen; denn die Gegenstände seiner Gemälde, von welchen wir nur Bildnisse heroischer oder historischer Art, höchstens in Gruppen von wenigen Personen, ohne alle bewegtere Handlung kennen, waren an sich wohl

noch weit weniger bedeutend als bei Apelles. Allein sie müssen von vollendetster Illusionswirkung gewesen sein, wenn man nach Petronius selbst die Skizzenblätter wegen ihrer packenden Naturwahrheit nicht ohne Scheu betrachten konnte. Die Sorgfalt erstreckte sich auch bis in's kleinste Beiwerk, wie die Bewunderung eines Rebhuhns neben dem ruhenden Satyr und des Schaumes an der Schnauze des neben dem Ialysos (Heros von Rhodos) angebrachten Hundes, welcher der Sage nach durch das Hindrücken (nicht Hinwerfen) eines Schwammes auf das erfolglos Gemalte entstanden sein soll, beweist. Doch liess sich sonst das Mühsame der Vollendung nicht verkennen, und darin lag in Apelles' Augen die Schwäche des Meisters, dessen technische Höhe doch selbst diesen zur Bewunderung hinriss.

Nicht in demselben freundschaftlichen Verhältnisse wie zu Protogenes stand Apelles zu einem anderen Rivalen, zu dem Aegypter Antiphilos. Die grosse Berühmtheit dieses Meisters beruhte auf einer im geraden Gegensatz zu Protogenes stehenden Eigenschaft, welche Quintilian als die »Leichtigkeit« bezeichnet, d. h. die frische und geniale Sicherheit in Auffassung und Behandlung von Allem, was er seinem Pinsel unterzog. Und diess ging ebenfalls über die Grenzen hinaus, die Protogenes und selbst Apelles sich gezogen, indem er Götterbilder, mythologische Scenen, Porträts, Genrebilder (Wollebereitung und einen feueranblasenden Knaben) und selbst Caricaturen (Gryllus mit einem an die Bedeutung seines Namens, Ferkel, erinnernden Gesicht, woher die ganze Caricaturmalerei den Namen »Grylli« erhielt), in gleicher Trefflichkeit darstellte. Dass er Lichteffecte liebte, erhellt aus dem feueranblasenden Knaben, über dessen Antlitz sich der Glanz des Feuers verbreitet, wie aus seinem berühmten Satyr »aposkopeuon (dem Schauer)«, der vermuthlich den Blick durch eine emporgehaltene Hand zu schärfen und zu decken schien.

Zu der Gruppe von Zeitgenossen des Apelles gehört nach Brunn auch Aetion, dessen Bedeutung wir nur aus der Hochschätzung des Alterthums und aus der näheren Beschreibung eines seiner Bilder ermessen können. Dieses Gemälde stellte die Vermählung Alexanders mit der Rhoxane dar, diese verschämt auf dem Lager sitzend und von Eroten bedient, welche ihr den Schleier vom Haupte ziehen und die Sandalen lösen, jenen von einem andern Eros am Mantel gezerrt und zur Braut geführt, und von Hephästion als Brautführer mit brennender Fackel begleitet, während ein anderes Erotenpaar, wie Lastträger unter der Bürde eines Balkens, keuchend die Lanze trug, ein weiteres den Schild, auf welchem sich ein Liebesgott gelagert, an den Henkeln

schleifte, und ein anderer Kobold der Art, in den Panzer verkrochen, aus diesem Verstecke gleichsam auf die vorüberziehenden zu lauern schien. Kein Wunder, dass die anmuthige Composition nach der Schilderung des Augenzeugen Lukian auch moderne Künstler, den Raphael (Skizze in der Gallerie Borghese) und den Razzi (Farnesina), zur Reproduction reizte.

Von den übrigen Meistern der Zeit Alexanders des Grossen ist ausser dem Athener Asklepiodoros, von dem wir aber wenig mehr wissen, als dass ihm Apelles in der Composition den Vorrang einräumte, noch Theon von Samos zu nennen, bei welchem das Streben nach Effect bereits zum Bühnenmässigen ausgeartet und mehr auf Bühnenillusion als auf wirkliche gerichtet erscheint. Diess zeigt ausser Schauderscenen, wie der Muttermord des Orestes und die Vernichtung des Kitharöden Thamyras, namentlich sein von Quintilian als Hauptwerk beschriebener Schwerbewaffnete, welcher allein im wüthendsten Ausfalle mit gezücktem Schwert dargestellt war und von dem Künstler überdiess, um den theatralischen Effect vollkommen zu machen, unter Trompetenstössen gezeigt wurde. Wenn man sich dabei an den sog. borghesischen Fechter des Agasias, den plastischen Vetter dieses Hopliten, erinnert, so wird man auch hier den Geist der Zeit nicht verkennen, welcher, nachdem das Innere zerfressen war, sich ausschliessend an das Aeusserliche anklammernd und mit Verzicht auf wirkliche Wahrheit, welche hier nothwendig eine Gruppe voraussetzte, sich an einer theatralischen Scheinvorstellung und mimischen Klopffechterei lediglich zum Zweck einer technischen Bravouräusserung genügen liess. Man war damit an dem der polygnotischen Auffassung entlegensten Ende angelangt.

Wie nun der Hellenismus, mit welchem Namen man die Periode des seit Alexander »kosmopolitisch gewordenen Griechenthums« (Helbig) zu bezeichnen pflegt, in der Plastik vorzugsweise von dem Gegebenen des vorausgegangenen Jahrhunderts zehrte, so geschah diess auch im Gebiete der Malerei. Man strebte nach Verbindung der gewonnenen Resultate, gewöhnlich in dem seichten Eklekticismus, welcher es unvermeidlich machte, dass unter den zahlreichen Malern dieser Decorationsperiode nur wenige ihren Namen auf die Nachwelt brachten. Am meisten leisteten noch die sikyonischen Meister, unter welchen die tüchtige Tradition der Schule des Pamphilos noch nicht ganz erloschen war. Auch Protogenes hatte in Rhodos wie Antiphilos in Aegypten einige nicht unbedeutende Nachfolger. Den grossen Vorgängern aus der Alexanderzeit wurde aber höchstens Timomachos aus Byzanz eben-

bürtig, dessen Medea von Cäsar mit 80 Talenten bezahlt wurde, während seine übrigen Werke, darunter vielleicht ein historisches Gemälde, die zwei mit einander redenden Männer im Mantel mit der Gorgo, welche ich zu der von Herodot V. 51 erzählten Begebenheit zu verbinden geneigt bin, nicht minder gelobt werden. War die Medea vor dem Kindermord dargestellt, mithin im Kampf zwischen Gattenhass und Mutterliebe (Pompeianisches Wandgemälde im Museum zu Neapel) und Ajas nach seiner Raserei und dem Heerdenwürgen auf Selbstmord sinnend, wie berichtet wird, und Iphigenie in Taurien vielleicht ihren Bruder erkennend, so dürfen wir annehmen, dass Timomachos wieder zu einem hochpathetischen Zug zurückgekehrt war, und mit diesem wohl die technische Vollendung der Alexanderzeit so viel als möglich verbunden habe.

Neben der Malerei grösseren Styles hatte sich seit Parrhasios eine Cabinetsmalerei entwickelt, welche zunächst leider vorzugsweise obscöner Natur (Pornographie) gewesen zu sein scheint. In Alexanders Zeit waren Gemälde kleinsten Umfanges sehr beliebt geworden und abgesehen von dem schon erwähnten Aegypter Antiphilos, welcher auch in dieser Richtung gerühmt wird, erscheint neben einem Kallikles und Kalates, die sich ausschliessend auf diese Art verlegten, namentlich Peiraeikos als Kleinmaler hochbedeutend. Seine Gegenstände waren nicht mehr schlüpfriger Natur, doch aus den niedrigsten Sphären genommen, wie Barbier- und Schusterbuden, Eselein, Esswerk u. dgl., wodurch man unbedingt an die Genremalerei und das Stillleben der Niederländer gemahnt werden muss. Hatte sich dadurch die Pornographie in die Rhopographie (Kleinkrammalerei) verwandelt, so mochte später auch die Bezeichnung Rhyparographie (Schmutzmalerei) für das niedrige Genre passend erscheinen.

Da aber die in der Diadochen- und dann in der Römerzeit zur Decoration herabgewürdigte Kunst vorzugsweise das Anmuthige und Erheiternde reproducirte, so blieb natürlich der Kleinmalerei ein bedeutendes Feld. Diese Art erstreckte sich sogar auf die Fussböden, auf welche schon am pergamenischen Königshofe ein Surrogat für Malerei, das Mosaik, angewandt wurde. Wenn überhaupt die Wanddecoration, wie diess Semper dargethan, auf den Teppich zurückgeht, so ist diess bei den farbigen Fussböden ganz besonders der Fall. Gewebe und Stickereien aber waren auch in der Wirkung wenig von dem Mosaik verschieden, in dessen Technik sich nun die Malerei auch der Pavimente bemächtigte. Als der berühmteste älteste Meister dieser Technik, vielleicht als derjenige, welcher zuerst über blosse Musterbildung hinaus-

ging, wird Sosos genannt, der in dem sog. ungefegten Saal (des Palastes) zu Pergamos, Speisereste, Obstschalen u. s. w., als seien sie ungekehrt liegen geblieben, auf dem Boden darstellte, dazu aus einer Schale trinkende Tauben. Die Berühmtheit dieses Werkes macht es erklärlich, dass sich bereits einige Repliken der Tauben gefunden haben. Es scheint jedoch nicht, dass diese Technik vor der römischen Kaiserzeit, in welcher sie alle Fussböden ebenso überwuchert, wie die Malerei alle Wände, eine ausgedehnte Anwendung gefunden habe, wenn auch einzelne Arbeiten, wie die Mosaiken des Jupitertempels in Olympia, in noch viel höhere Zeit als die pergamenische hinaufreichen mögen. —

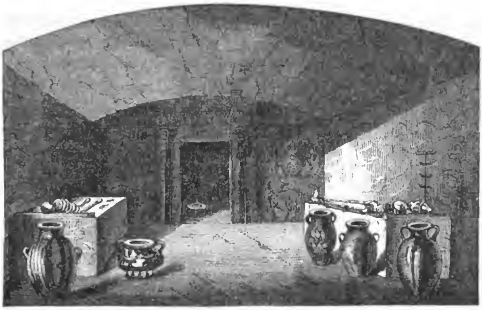


Fig. 199. Sog. Campanagrab von Veji.

Etrurien.

In der Zeit, in welcher das Hellenenthum in Unteritalien seine höchste Blüthe entfaltete, hatte in Mittelitalien ein anderes Volk seinen freilich minder grossartigen und glänzenden Höhepunkt bereits hinter sich, nemlich das noch in vieler Beziehung und namentlich in seinen Sprachdenkmälern räthselhafte Volk der Etrusker. Die ältere römische Tradition lässt noch dessen in politischer Hinsicht wie in anderen Dingen nicht geringe Bedeutung ahnen; je mehr aber Rom in Aufnahme, desto mehr kam das Etruskerthum ins Sinken, und um die Zeit des peloponnesischen Krieges erscheint Etrurien nur mehr als Schattenbild seiner vorigen im grössten Theile von Italien dominirenden Stellung.

Mag nun dieses Volk mit dem urgriechischen verwandt sein oder durch Einwanderung von der hellenischen Westküste her nur mit spärlichen griechisch-pelasgischen Elementen versetzt, jedenfalls zeigt die ältere Cultur dieses Volkes viel derjenigen jenseits des adriatischen Meeres Verwandtes, wovon indess ein grosser Theil auf gemeinschaftlichen orientalischen Import und auf die einheimische Nachbildung desselben, ein anderer aber auf den Umstand zurückzuführen ist, dass gewisse primitive Culturleistungen unter gleichen materiellen Voraussetzungen schon der Natur der Sache nach auch ohne allen Zusammenhang eine mehr oder weniger gleichartige Gestalt annehmen müssen.

Das letztere ist zunächst im Mauerbau der Fall, dessen Aehnlichkeit mit dem des ältesten Griechenland den Culturzusammenhang, auf welchen z. B. die Anwendung der altgriechischen Schriftzeichen für die von Haus aus fremde etrurische Sprache allerdings hinweist, zwar möglich, aber an sich keineswegs zweifellos macht. Denn die kyklopische Fügung findet sich bei jedem Culturvolke da, wo sich polygonalbrechendes Gestein hiezu darbietet, wie auch überall Quaderbau frühzeitig auftritt, wo parallelbrechendes Steinmaterial auf diese bequemere Art hinleitet. Dass aber die Etrusker ausser diesen beiden Mauerarten auch den Backstein frühzeitig verwandten, beweist der Ziegelunterbau der im Uebrigen aus Quadern aufgeführten Mauern von Veji, welche wenigstens in die spätere Königszeit hinaufreichen.



Fig. 200. Thor von Falerii.

Von den erhaltenen Mauerresten zeigen einige einen technischen Vorzug, welcher den Etruskern und überhaupt Mittelitalikern — denn die Cultur Mittelitaliens hält sich nicht genau an die Grenzen des etrurischen Sprachgebietes — eigenartig ist, und zwar gerade da, wo gesteigerte structive Anforderungen auftreten, nemlich im Thorbau. Wir haben gesehen, wie der Grieche vergeblich nach Ersatzmitteln für den ihm unzugänglichen Bogen rang und alle nur denkbaren Arten von Steinverbindung erschöpfte, um seine Thore zu überdecken. Es fehlt nun an solchen Versuchen auch in Mittelitalien nicht, und besonders die kyklopischen Mauerringe erinnern auch in der Thorbildung an Mykene; allein mit Vervollkommnung des Quaderbaues und des regulären Steinschnittes ward frühzeitig das Rechte gefunden und die deckende Verbindung der Thorwände durch Gewölbe hergestellt. Dass dieser Schritt vor der

Gallierinvasion gethan war, zeigt ein noch erhaltenes Thor von Falerii (Fig. 200), welche Stadt bekanntlich ihre Bedeutung durch Camillus verlor. Woher die Mittelitaliker die Kenntniss des Wölbens, welche schon im 9. Jahrhundert in Assyrien nachweisbar ist, bezogen, wissen wir nicht; es ist sogar möglich, dass sie die wichtige Erfindung, wenn auch vielleicht etwas später als die Mesopotamier, selbst gemacht: wenigstens reicht das ältest datirbare Gewölbe, die Cloaca Maxima in Rom, bis in das 6. Jahrhundert v. Chr., und zeigt in dieser Zeit bereits eine Vollendung, welche auf eine vorausgegangene längere Uebung schliessen lässt. Der Canalbau war ja auch eine der Existenzbedingungen an der

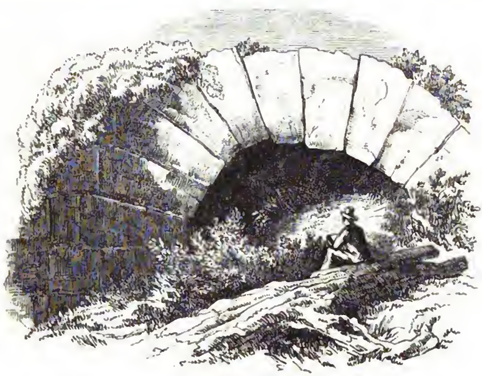


Fig. 201. Canal der Marta.

Westküste Mittelitaliens, indem nur die Entwässerung der Sümpfe, deren Vernachlässigung seit dem Mittelalter die einst so bevölkerten Maremmen zur verpesteten Oedung gemacht hat, und die Ableitung der von Zeit zu Zeit überströmenden Kraterseen neben der Regulirung der Flüsse die Ansiedlung eines Volkes und die Anlage blühender Städte westlich von den Apenninen möglich machten. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass die Anlage des von Dennis entdeckten grossartigen Canals, welcher einst das jetzt wieder versumpfte Thal der Marta entwässerte, der Cloaca Maxima voranging und sogar in die vorrömische Zeit zu setzen ist, ein Werk, dessen kolossale Werkstücke und Dimensionen (vgl. Fig. 201) bereits den bewunderungswürdigen Sinn für

gemeinnützige Schöpfungen ahnen lassen, welcher das italische Volk vor allen anderen auszeichnete.

Die Städte, von welchen längst verschollene in ihren Mauerringen erst in unserem Jahrhundert wieder aufgefunden wurden, haben jedoch wenig mehr bewahrt als die ausgedehnten Todtenfelder (Nekropolen), welche, wie diess unter den Ruinenstätten der Welt öfter wiederkehrt, die schon in römischer Zeit zerstörten Wohnplätze der Lebenden um zwei Jahrtausende überdauerten. Die Strassen und Häuser der Städte sind fast spurlos verwischt; die Gassen und Denkmäler der Todtenstädte dagegen in einer Weise erhalten, dass sie vielfach auch über die verschwundenen Gebäude für die Lebenden belehren. Der bei weitem grösseren Mehrzahl nach erscheinen die Gräber als Tumuli (kegelförmige Hügel-Aufschüttungen), welche gewöhnlich in der Art der lydischen Tumuli (vgl. Fig. 109) auf einen niedrigen Cylinder gesetzt und wenigstens in dem letztern äusserlich durch Steinplatten verkleidet waren, jetzt aber fast insgesammt die Gestalt von natürlichen Erdhügeln angenommen haben. Die Dimensionen solcher Denkmäler gränzten manchmal an die der kleineren Pyramiden, indem z. B. die Basis des Grabmals von Poggio Gajella bei Chiusi, früher fälschlich für das Grab des Porsena gehalten, 256 M. und die des grossen Grabdenkmals von Monteroni zwischen Rom und Civita Vecchia 195 M. im Umfange misst. Solche Riesengräber trugen manchmal mehre Kegel auf ihrem Unterbau, wie diess wahrscheinlich bei dem sog. Cucumellagrab von Vulci der Fall war. Denn dieses zeigt noch zwei thurmartige Aufbaue, die ohne Zweifel als Kern der Grabkegel und zugleich als Substruction für den Bekrönungscippus derselben dienten, welch letzteren wir uns etwa den lydischen analog und vielleicht in einem birnförmigen Knauf bestehend denken dürfen, wie ihn ein bei dem sog. Pythagorasgrabe gefundener Rest und kleinere Nachbildungen auf Thonreliefs zeigen und wie er selbst dem pinienfruchtartigen Knaufe (Pyr) römischer Tholendächer zu Grunde liegt. Erhoben sich mehre Kegel auf einer Basis, so erhielten diese einen steileren Erhebungswinkel. Diess ist z. B. sicherlich bei dem Porsenagrab von Clusium anzunehmen, dessen Beschreibung Plinius nach Varro (XXXVI. 3. 91) ziemlich ausführlich und einige nebensächliche Unklarheiten abgerechnet auch verständlich gibt, wofern man, wie ich diess in meiner Geschichte der Baukunst des Alterthums kaum erfolglos versucht habe, das etruskisirende sog. Horatier- und Curiatiergrab von Albano zur Reconstruction heranziehen will. Man muss nur eine dreifache terrassenförmig abnehmende Substruction voraussetzen, auf deren Ecken die zwölf Kegel standen und den dreizehnten

in die Mitte der obern Terrasse, welche letztere dann jenem Albano-Grab vollkommen gleichartig wird, gestellt denken (vgl. Fig. 202).

Es handelte sich aber bei den etrurischen Gräbern nicht blos um Aufrichtung eines Malzeichens, welches die sterblichen Reste bedeckend und vor Entweihung schützend vorzugsweise die Bestattungsstelle kenntlich machen sollte, sondern der Etrusker wollte seinem Todten zugleich eine Stätte schaffen, in welcher er seinen früheren Verhältnissen entsprechend gleichsam fortwohnen könnte. Derselbe Gedanke war, im Gegensatze zu den Griechen, welche die Grabkammer selten räumlich bedeutsam entwickelten, theilweise auch bei den Aegyptern, Persern, Lykiern u. s. w. herrschend gewesen, doch niemals in der Weise durchgeführt worden, wie bei den Etruskern, welche ihre Leichen gewöhnlich wie Schlafende auf ruhebettartige Steinbänke legten, ohne sie zunächst einzusargen, was wohl erst bei weiterer Benutzung der Grabkammer nachträglich geschehen zu sein scheint, oft aber auch, wenn eine solche nicht mehr erfolgte, ganz unterblieb. So fand man es z. B. in dem interessanten Grabe von Veji, von welchem diesem Abschnitte (Fig. 199) eine Innenansicht vorangestellt ist, bei dem schätzereichen sog. Regulini-Galassi-Grab von Caere, wie in zahlreichen andern Gräbern der verschiedenen Nekropolen namentlich des südlichen Etrurien, die jedoch zumeist geplündert vorgefunden worden sind.

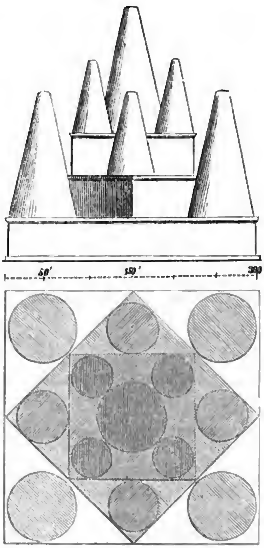
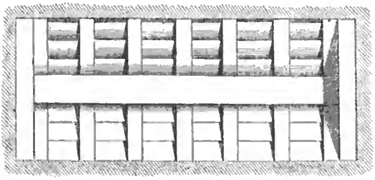


Fig. 202. Restaurirter Grundriss und Aufriss des Porsenagrabes.

Die Grabräume stellten demnach Wohnräume dar, welche in ihrer Verschiedenartigkeit an die Mannigfaltigkeit der von den Lebenden benutzten erinnern. Bei den ganz oder theilweise über der Erde gebauten Kammern war diess nur mit Beschränkung möglich, da die Last des daraufgethürmten Tumulus keine entsprechende Weite der Räume

möglich machte, selbst wenn man mit denselben das Centrum vermied. Die Kammern erhielten dann eine stollenartige Gestalt und sind entweder durch starke horizontalgelegte Steinplatten oder durch giebelförmige gegeneinander gelehnte Steinbalken oder endlich durch die allmählige Annäherung der horizontalen Quaderlagen vermittelst Vorkragung jeder Lage über die unterhalb vorausgehende gedeckt (Gräber von Alsium, jetzt Monteroni, und sog. Regulini-Galassi-Grab von Caere, jetzt Cervetri). Das letztere nach den Entdeckern genannte Grab, welches intact gefunden wurde, und dem etrurischen Museum des Vatican so namhafte Schätze lieferte, enthielt neben dem durch einen Wandabschluss in einen Vorraum und einen Innenraum zur Beisetzung von Mann und Frau geschiedenen Corridor noch zwei Seitenkammern von elliptischer Grundform, zu deren Herstellung der Felsboden benutzt ward.

Konnte der ganze Grabraum auch in seiner Decke grottenartig d. h. im Felsboden hergestellt werden, so war eine grössere Spannweite zulässig. Die im gewachsenen Felsen gemeisselte Decke wurde dann entweder in gedrückter Bogenform (Campanagrab von Veji) oder, was das Gewöhnlichere war, in Nachahmung der Balkenlage einer Holzdecke gebildet, in welchem letzteren Falle wieder verschiedene Formen auftreten. Bei kleineren Räumen nemlich schien eine einfache Horizontaldecke zu genügen, bei welcher eine schlichte Balkenlage, oberhalb mit Dielen belegt, als Vorbild gewählt war, und diese Bedeckung findet sich namentlich bei den inneren Grabkammern; die geräumigeren Vorkammern aber zeigen vorwiegend eine giebelartige Deckung, bei welcher Firstbalken und Sparrenlage mit den oberhalb darübergelegten Dielen oft in der anschaulichsten Weise nachgeahmt sind (Fig. 203). Ein merkwürdiges Beispiel von Corneto (Fig. 208) zeigt in seinem Vorderraum sogar deutlich die Imitation eines italischen Atriums oder Hofes, von der Art wie sie Vitruv als Cavaedia displuviata, trauflose Höfe, beschreibt, deren ringsumgezogenes Vordach durch seine vier schräg aufwärtsgerichteten in den Diagonalen gelegten Hauptbalken, welche


Fig. 203. Decke eines Grabes von Cervetri.

die Umrahmung des Hypäthrons (Licht- und Luftschlottes) stützen, die gleiche Aufwärtsrichtung der Sparrenlage bedingen und somit die Traufe nach aussen statt nach innen leiteten. An diesem Beispiele erscheint es klar, dass dem grösseren Vorraum der Gedanke an das Atrium, den gewöhnlichen Aufenthaltsort im italischen Hause, wie ihn ebenso das Peristyl des griechischen bildete, zu Grunde lag, der inneren Kammer aber erst der eines wirklichen Gemaches, wenn auch die Nachbildung des Atriums des Luftschachtes wegen nicht immer so getreu durchgeführt werden konnte, wie hier.

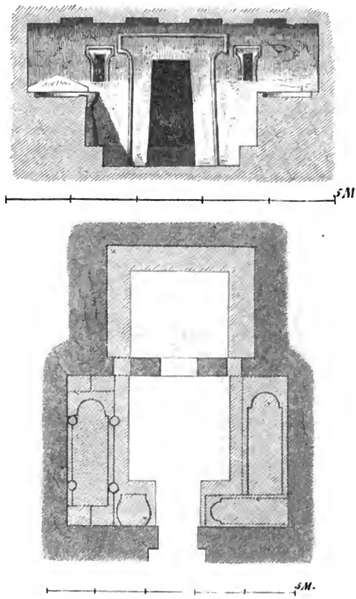


Fig. 204. Plan und Durchschnitt eines Grabes von Cervetri.

Dieser Imitation des Innern eines italischen Wohnhauses in baulicher Beziehung, welche ein so merkwürdiges Gegenstück zu der Imitation des Aeusseren eines Balkenhauses in den lykischen Felsengräbern darbietet, stand auch eine entsprechende Ausstattung der Räume in tektonischer Beziehung zur Seite. Die aus dem Felsen gehauenen Ruhebetten, auf welche die Leichen gelegt waren, welche zuweilen sogar Kopfpolster in getreuer Nachbildung zeigen, sind äusserlich nicht selten als Bettgestelle sculpirt, und häufig finden sich Fussschemmel und Lehnsessel von Stein neben denselben angebracht, um den Comfort zu vermehren. Thüren und Fenster an der die beiden Räume trennenden Zwischenwand zeigen das gewöhnliche Rahmenwerk nachgeahmt (Fig. 204). Die mit Stuck bekleideten Wände sind mit zumeist heiteren

Gemälden bedeckt, welche vorwiegend Gelage, Tänze, Opferfeste und Spiele darstellen. Dazu ist aller erdenkliche Hausrath entweder in Wirklichkeit herumgestellt und an die Wände gehängt und gelehnt, wie sich diess z. B. im Campanagrab und im Regulini-Galassi-Grab besonders reichlich vorgefunden, während auch sonst namentlich massenhafte bemalte Thongeschirre aus den etrurischen Gräbern stammen, oder es ist derselbe gleichfalls im Stein oder im Stuckanwurf imitirt, wie diess in der brillantesten Weise ein Grab von Cervetri (Fig. 205) zeigt, dessen Pfeiler und Wände mit solchen zum Theil täuschend in Stuckrelief dargestellten und buntbemalten Haus-, Arbeits- und Kriegsgeräthen bedeckt sind.

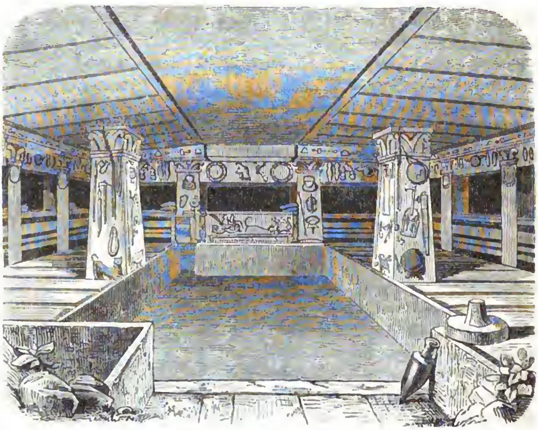


Fig. 205. Inneres eines Grabes von Cervetri.

Die beschriebenen Tumulusgräber waren jedoch, wenn sie auch die vorherrschende Grabmalform darbieten, nicht allenthalben im Gebrauch. Im Innern der Apenninen nemlich, wo sich die Bodenfläche für die Anlage von solchen raumfordernden Hügelgräbern der plateauförmigen Nekropolen nicht vorfand, leiteten die klüftigen Berge und schroffen Felswände bei ungefähr ähnlicher Innenbildung auf eine andere Behandlung wenigstens des Aeussern. Man beschränkte sich unter Benutzung der

schroffen Felswände auf die Herstellung einer Façade, wodurch man, unter namhafter Arbeitersparung namentlich noch das Ziel erreichte, der Gestalt eines Wohnraumes auch äusserlich, wenigstens in der Eingangseite, näher zu kommen. Die zahlreichsten Beispiele hiefür bietet die Nekropole von Castel d'Asso bei Viterbo dar. Die Fronten erscheinen ziemlich einfach: eine blinde Thüre — denn der wirkliche Zugang wird durch eine unansehnliche Höhlung unterhalb vermittelt — bildet den einzigen Schmuck der Wand, welche aber von einem manchmal complicirten styllosen Gesims, das in einem Aggregat von Wellleisten, Rundstäben und rechteckigen Streifen fast ohne Ausladung besteht, horizontal abgeschlossen wird. Manchmal sind unter Benutzung der Gesteinverhältnisse an einer oder an beiden Seiten Treppen in den Felsen eingeschnitten, welche zur Platform oder auch zu oberhalb befindlichen Gräbern führen.

Merkwürdiger noch als diese sind unter ähnlichen einige in der Felswand hergestellte Grabfaçaden von Norchia, westlich von Viterbo, welche die Gestalt einer Tempelfronte zeigen. Die Säulen oder Pfeiler, weitgestellt und nur je vier, wie diess der tuskischen Ordnung eigen war, sind bis auf dürftige Reste verschwunden; Gebälk und Giebel dagegen haben sich so ziemlich erhalten. Das erstere enthält über einem schmalen Architravstreifen einen unbeholfenen Triglyphen- oder richtiger Diglyphenfries mit nach unten zugespitzten Tropfen unter der Regula,

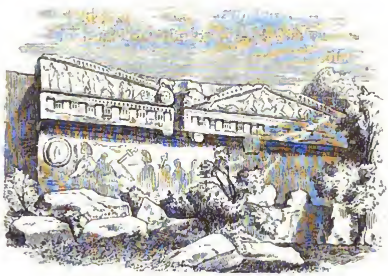


Fig. 206. Die sog. Tempelgräber von Norchia.

worauf ein schwächliches Gesimse mit Zahnschnitt folgt; noch eigenthümlicher aber erscheint der Giebel durch das Auslaufen seiner äusseren Enden in eine aufwärts gewandte Spiral-Volute mit einem Gorgoneion im Centrum, die zugleich der Eckakroterie als Basis dient. Reliefs füllen die Giebelfelder, wie auch die Wandflächen: das Ganze aber macht den Eindruck einer barbarischen Mengerei von unverstandenen griechischen Formen mit einheimischen Elementen (Fig. 206).

Es liegt nahe diese Façadenreste zur Darstellung des etrurischen Tempels zu benutzen, da doch die Gestalt dieses einer derartigen Gräberfronte unzweifelhaft zu Grunde lag. Allein es scheinen sich hier schon Elemente eingeschlichen zu haben, welche nicht zum ursprünglichen Wesen etrurischen Styles gehören dürften, und man wird daher sicherer gehen, die Grabfaçaden von Norchia zur Betrachtung des tuskischen Tempels, der von dem dorischen Steintempel noch mehr Abweichungen zeigte, nur secundär heranzuziehen. Schon der Tempelplan war ein von dem hellenischen ganz verschiedener. Denn statt einer im Vergleich mit der Breite (Fronte) ungefähr doppelten Länge, wie wir sie dort gefunden, verhält sich hier die Breite zur Länge wie 5:6. Ferner bildete die Cella nicht das Innere, um welches sich dann ein Säulenkranz herumzog, sondern die Cella nahm die hintere Hälfte des Areals in Anspruch, während die vordere Hälfte als Säulenvorhalle offen blieb; endlich gruppirten sich gewöhnlich drei Cellen mit verwandten Gottheiten zusammen, wobei jedoch die mittlere räumlich und dem Culte nach im Uebergewichte war, oder es zogen sich neben einer Cella noch Säulenreihen an den beiden Seiten hin; in jedem Falle aber wurde die ganze Rückseite durch eine Wand abgeschlossen, womit auf eine künstlerische Wirkung der letzteren verzichtet ward und das Anlehnen derselben an eine Felswand oder an eine Umfriedung sich als zweckmässig empfahl.

Tritt uns in dieser Disposition im Vergleich mit der hellenischen eine vollständige Selbständigkeit entgegen, so kann dieselbe keineswegs auch für die Bestandtheile des Aufbaues, für die architektonischen Glieder, in Anspruch genommen werden. Denn die etrurische Säule ist der dorischen verwandt, wenn auch die Verschiedenheiten derselben von jener, so wie sie an den erhaltenen Steinbaudenkmälern auftritt, in Folge des Beharrens bei dem Holzgebälke wie geringeren Verständnisses für künstlerische Verhältnisse sehr bedeutend sind. Sie besitzt nemlich im Gegensatze zur basenlosen dorischen Säule eine Basis, welche aus einem kreisförmigen Plinth und einem Torus, beide von gleicher Höhe, besteht; das Capitäl aber erscheint aus drei gleichhohen Theilen gebildet, von welchen die beiden oberen, Echinus und Platte, dem dorischen ziemlich nahe stehen, während der dritte unterhalb, der Säulenhals, welcher in dem griechischen Vorbild nur durch leichte Einkerbung sich vom Säulenschafte abtrennt, über deren Entstehung oben (S. 199) gehandelt worden ist, sich durch einen Rundstab vom Schafte absetzt, und so das dort tektonisch Begründete zur sinnlosen Decoration verkehrt. Der wahrscheinlich nicht canellirte Schaft erhebt sich in einer

der ionischen Ordnung näherstehenden Schlankheit und erreicht bei einer Verjüngung von einem Viertel des unteren Durchmessers eine Höhe von sieben Durchmessern, was ebenso wie die ausserordentliche Weitstellung der Säulen — bis zu sieben Schaftdurchmessern im Gegensatz zu den selten zwei derselben erreichenden Intercolumnien der dorischen Säulenstellung — seinen Grund im leichten Holzgebälke hat, welches vermehrter und kräftigerer Stützen nicht bedurfte.

Das Gebälk bestand zunächst aus übereinandergelegten hölzernen Architravbalken, welche mit einander verklammert waren und wenigstens in doppelter Lage angenommen werden müssen. Ob diese schlichten Lagen Architrav und Fries vertreten, oder ob auf dieselben ein dem dorischen Triglyphenfries verwandtes Gebälkglied folgte, können

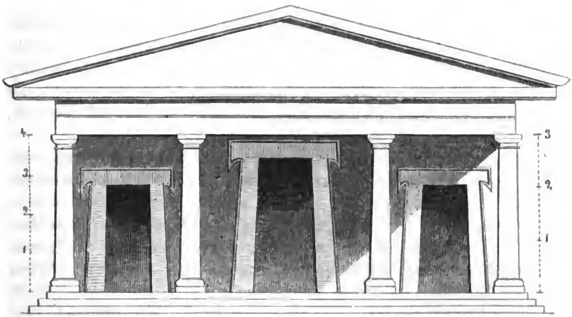


Fig. 207. Etrurische Tempelfronte nach Vitruv.

wir aus Vitruv, welchem die ganze Schilderung entnommen werden muss, da es des Holzgebälkes wegen selbstverständlich an allen etrurischen Tempelruinen fehlt, nicht ersehen; doch scheint das erstere wahrscheinlicher, weil Vitruv bemerkt, dass so viele Architravbalken übereinander geklammert wurden, als die Grösse des Bauwerkes zu fordern schien und weil in der römisch-tuskischen Ordnung trotz der hellenischen Einwirkung das Triglyphenglied gleichfalls nicht immer angebracht wird. Dabei ist die Deckbalkenlage so angeordnet zu denken, dass ihr Auflager auf den unteren Architravbalken durch die oberen maskirt wurde, vielleicht durch Einzapfung in dieselben oder durch Verzahnung noch mehr solidirt. Das Gesimse trat — jedoch

wahrscheinlich nur an den Langseiten — sehr weit, nemlich um ein Viertel der Säulenhöhe vor, noch weiter die Sparrenlage und mit dieser die Sima, wodurch der Giebel, selbst bei sehr niedrigem Satteldach, sich namhaft vergrösserte. Dieser mochte durch plastische Auszierung des Giebelfeldes, wie durch Thon- oder Bronzeakroterien, von welchen allerdings die gerippeartige Beschreibung Vitruvs schweigt, die jedoch aus mehren Notizen wie auch aus den Felsengräbern von Norchia zu ergänzen sind, einigermassen gewinnen, doch dürfte dadurch der Eindruck des Gespreizten, Plattköpfigen, Niedrigen und Breiten, den schon Vitruv am tuskischen Tempel beklagt und der sich auch aus der Restauration desselben nach vitruvischer Theorie (Fig. 207) ergibt, nicht gehoben worden sein. Eigentlich monumental aber konnte der etrurische Tempel nicht werden, so lange er in so wesentlichen Bestandtheilen bei dem Holzbau verblieb, und dieser scheint auch wirklich niemals aufgegeben worden zu sein, da der unmittelbare griechische Einfluss erst bei den Römern zum Durchbruch kam. Wie aber dieser die etrurische, beziehungsweise mittelitalische Grundform alterirte, werden wir in der römischen Architektur finden, welche sich als die Vermittlung der etrurischen mit der hellenischen Kunst darstellt.

Das etrurische oder altitalische Wohnhaus musste in einem seiner Hauptbestandtheile, nemlich dem Hofe, schon bei Behandlung der Gräber berührt werden. Wie nemlich in der hellenischen Architektur, so bildet auch hier der Hof den Mittelpunkt und Hauptraum des Wohnbaues, um welchen sich die ganz gedeckten Nebenräume oder Gemächer, an Dimensionen und Bedeutung untergeordnet, gruppirten. Wenn aber der Hof der vorwiegende Aufenthaltsort sein sollte, so genügte in den nördlichen Apenninen jene theilweise Bedeckung nicht mehr, wie sie das griechische Peristyl zeigt; denn diesen ist anhaltender Regen, Schnee und empfindlicher Winterfrost nicht so fremd, wie den Landschaften am Pentelikon und Mäander. Das Hypäthron musste sich verringern, und die Einwirkung von Niederschlägen und Kälte mehr abgewehrt werden, als diess der herrliche Himmel Griechenlands nöthig zu machen schien. Das italische Atrium oder Cavädium gewann dadurch eine wesentlich andere Gestalt als der griechische Hof. Verengerte man nemlich das Hypäthron zu einem verhältnissmässig kleinen Luft- und Lichtschlott, gross genug um den Herdrauch abzuführen und ausreichendes Licht zuzulassen, so waren Stützen der zusammentretenden Deckenbalken namentlich dann nicht nöthig, wenn die letzteren sparrenartig aufwärts gerichtet waren und sich gegen die Umrahmung des Hypäthrons stemmten, wie es in so anschaulicher Weise ein Grab

von Corneto in seinem Hauptraume (Fig. 208) zeigt und Vitruv VI. 3, 2. (vgl. meine Uebersetzung mit Anmerkung) beschreibt. Die raumstörenden Stützen konnten daher weggelassen werden, indem man sich überdiess, wie es auch durch die Temperaturverhältnisse geboten schien, an geringere Dimensionen hielt und so unterscheidet sich das italische Atrium sowohl durch Säulenlosigkeit als auch gewöhnlich durch die Bedeckungsart vom griechischen Hofe. Die schräge Bedachung hatte aber auch den Vortheil, dass trotz des kleineren Hypäthrons der Lichtzugang sich vermehrte, weil die schrägen Sonnenstrahlen weiter reichten,

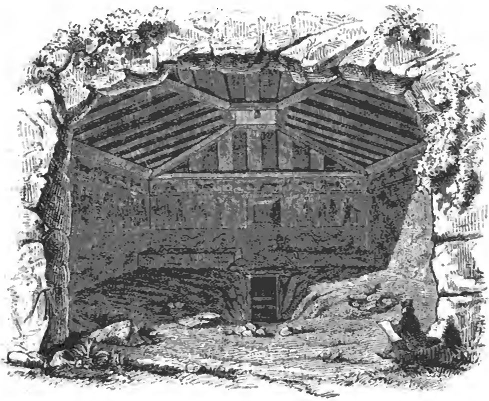


Fig. 208. Grab von Corneto.

während anderseits das Innere des Hauses von der störenden Traufe befreit blieb und durch Deckung des Hypäthrons bei argem Unwetter oder Nachts leicht gegen alle Einwirkungen von oben geschützt werden konnte. Diess zeigt auch die merkwürdige Nachbildung der Bedachung, wie sie ein etrurischer Thonsarg (Fig. 209) gibt, der uns ebenso die äussere Erscheinung des mittelitalischen Wohnhauses darbietet, wie das oben abgebildete Grab von Corneto die innere. Wir sehen hier in dem überhöhten inneren Dache die nach aussen geneigte Bedeckung des Atriums, in dem etwas niedrigeren äusseren dagegen die Bedachung der den Hof umschliessenden Gemächer, welche die vom Hofdache

abfallende Traufe noch weiter nach aussen ableitete. Der praktische Sinn des Italikers charakterisirte sich demnach auch hierin dem heiteren Formensinn des Hellenen gegenüber, wenn auch auf Kosten der künstlerischen oder wenigstens geschmackvollen Entwicklung, die bei dem Hellenen selbst das Streben nach Benutzbarkeit und Comfort überwog.

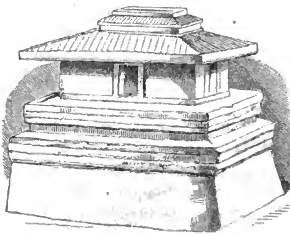


Fig. 209. Etrurischer Thonsarg.

Da sich die erhaltenen architektonischen Denkmäler Etruriens in der Hauptsache auf Gräber beschränken, so sind wir nicht in der Lage, in der Architektur dieses Landes bestimmte Entwicklungsstadien nachzuweisen. Es lässt sich indess leicht erkennen, dass z. B. das Regulini-Galassi-Grab von Caere, die Gräber von Alsium oder das Campanagrab von Veji, von welchen die ersteren namentlich eine sehr primitive Bedeckung der Grabkammern verrathen, einer älteren Periode angehören als jene Bildungen, in welchen die Nachahmung des Wohnhauses und namentlich deren Balkendeckung schon volles Verständniss wie grosses technisches Geschick verräth, und decorative Glieder, namentlich Pilasterschmuck an den Pfeilern, tektonischer an den Leichenbänken u. s. w. und geräthschaftlicher an den Wänden, auftreten, oder wo hellenische Formen einer vorgeschrittenen Periode sich geltend machen. Eine weitere Periodengliederung und namentlich chronologische Gruppirung wird aber nicht möglich sein und nur hinsichtlich der Entstehungszeit der ältesten wie der jüngsten Werke wird man mit Bestimmtheit behaupten können, dass jene minder hoch hinaufreicht, als man früher glaubte und etwa in das siebente Jahrh. zu setzen sei, während für die jüngsten das Jahrhundert von 250—150 v. Chr. angenommen werden dürfte.

Etwas mehr Gruppirung machen die zahlreichen plastischen Werke Etruriens möglich, von welchen die meisten im gregorianischen Museum des Vatican, im britischen Museum, in der vormaligen Campanasammlung des Louvre und in den Specialsammlungen der Städte Toscanas, namentlich von Perugia, zusammengestellt, die übrigen aber in alle Museen der Welt zerstreut sind. Die Mehrzahl dieser Arbeiten gehört, wie sich nach der praktischen Richtung der Italiker nicht anders

erwarten lässt, in das Gebiet der Geräthschaften; und namentlich diejenigen, welche den Stempel des höchsten Alterthums tragen, fallen fast insgesammt in diese Klasse. Wir können desshalb die früheste Periode die decorative nennen, in sofern als in derselben die Kunst fast ausschliessend an die untergeordnete Wirksamkeit der Ausschmückung von Gebrauchsgegenständen gewiesen ist. Als die ältesten Erzeugnisse dieses Kunsthandwerks dürfen die in der Grotta dell' Iside von Vulci (Brit. Museum) und die in der Grotta Regulini-Galassi von Caere gefundenen (Museum Gregorianum des Vatican) betrachtet werden. Ihr Material ist Gold, Silber und Bronze, vereinzelt Bernstein und Elfenbein, als Gegenstände treten uns Schmucksachen, wie Brustschmuck, Ohrgehänge und Gelenkbänder in Golddraht und dünnem getriebenen Goldblech, Halsketten in Gold und Bernstein, Schalen in Silber, Candelaber, Kessel, Dreifüsse, Ruhebetten, Räucherwagen und Schilde in Bronze entgegen. Alles ist importirt oder eingeführter Waare nachgebildet, in den getriebenen Figuren des Brustschmuckes an die Geschirre der ninivitischen Ausgrabungen erinnernd, in den Verzierungen der Silberschalen noch näher an kyprisch-phönikische Silberfunde, in den knolligen Candelabern an ähnliche kyprische Bronzegeräthe, wie an den siebenarmigen Leuchter des Tempels von Jerusalem. Wurden aber schon oben die ninivitischen Geschirre als phönikisches Fabrikat und die ägyptischen am Tigris gefundenen Elfenbeinwaaren als ebenfalls durch die Phönikier in Mesopotamien eingeführte Handelsartikel bezeichnet, so können wir auch hier keinen Anstand nehmen, diese in Etrurien vorgefundenen Gegenstände auf die gleiche Wurzel zurückzuführen, da einerseits die Metallblechtechnik der Phönikier einen ihrer bedeutendsten Ausfuhrartikel lieferte und der Verkehr der Punier mit den Etruskern nachweislich ein sehr lebhafter war, anderseits aber auch die Smaltfläschchen und Alabastra mit ägyptischen Hieroglyphen und Symbolen, der vergoldete Bronzevogel mit dem Pschent auf dem Haupte (Grotta dell' Iside) oder die an verschiedenen Orten gefundenen Scarabäen auch ohne directen Verkehr mit Aegypten ebenso durch phönikische Handelsvermittlung nach Etrurien gekommen sein können; doch bleibt es immerhin möglich, dass einige der phönikisirenden und ägyptisirenden Gegenstände als etruskische Arbeit zu betrachten sind, jedoch als eine solche, die sich möglichst genau an die importirten Vorlagen hielt.

Von dieser frühesten Epoche entschiedener Abhängigkeit des Kunsthandwerks vom Oriente unterscheidet sich die nächste als eine bereits emancipirte, den asiatischen Einfluss abstreifende, an dessen

Stelle jedoch, freilich vorerst sehr spärlich, hellenische Motive traten. Denn mag auch ihr Anfang mit der halbmythischen Notiz in Zusammenhang gebracht werden, dass um 650 v. Chr. die korinthischen Bildner Eucheir, Diopos und Eugrammos, deren Namen indess als augenscheinliche Personificationen des Kunsthandwerks wenig vertrauenerweckend sind, nach Italien auswanderten und dort die Plastik einführten, so kann damit noch nicht das epochemachende Eingreifen hellenischer Richtung belegt werden, wenn ihr auch ein lebhafteres Erwachen des Kunstbetriebes zu Grunde liegt. Denn jedenfalls musste bald darauf die Bildnerei wenigstens im südlichen Etrurien auch in monumentaler



Fig. 210. Weibliche Büste aus der Grotta dell' Iside in Vulci.

Hinsicht zu einiger Bedeutung gelangt sein, da schon Tarquinius Priscus durch den Vejenter Volca(s) oder Volcanius die Statue des capitolinischen Jupiter und ein Viergespann für den Giebelfirst jenes Tempels herstellen liess. Das Material für solche Kolossalwerke war Thon, die Bemalung derselben aber wahrscheinlich monochromatisch (einfarbig), wenigstens ward das Nackte der Jupiterstatue wiederholt mit rother Farbe übertüncht. Wir können uns aber solche Werke stylistisch kaum roh genug vorstellen und müssen namentlich den Rumpf wie an der sitzenden Figur (Micali M. ined. XXVI. 2) ungegliedert, die Extremitäten dagegen bei aller Unschönheit in realistischer Detailbildung, den Kopf sogar

scharf individualisirt und an Porträtbildung streifend denken. Als ältester Beleg für die porträtartige Kopfbehandlung ist wohl die in der Grotta dell' Iside zu Vulci gefundene Büste zu betrachten (Fig. 210), welche zugleich zeigt, dass die Keime zu jener specifisch etruskischen Richtung, welche in dem Erfassen des Individuellen bei Vernachlässigung des Allgemeinen beruht, bis in die Periode der Abhängigkeit von orientalischen Einflüssen hinaufreicht. Diese charakteristisch etruskische Kopfbildung zeigen, wenn auch in handwerklich flüchtiger und unkünstlerischer Behandlung, in gleicher Weise die chiusinischen sog. Canopi, Krüge mit Porträtköpfen als Deckel, welche entfernt an ägyptische Töpfe der Art erinnern, aber gerade in den Köpfen, die bei aller Rohheit, übermässig scharfer und trockener Behandlung und groben Verzeichnung des rundlichen Schädels mit niedriger zurückweichender Stirne zwar nicht ohne Naturwahrheit, aber ohne alles stylistische Verständniss sind, von dem Einflusse der frühzeitig stylisirenden und idealisirenden Plastik der Griechen kaum eine Spur verrathen.

Dieser Einfluss macht sich erst, wenn auch von den einheimischen individualisirenden und realistischen Elementen noch immer weit überwogen, mehr an einem etwas jüngeren Sarkophage aus gebranntem Thon geltend, der in Caere gefunden jetzt als eines der Hauptstücke der Campanasammlung sich im Musée Napoléon III des Louvre befindet (Fig. 211). Der Sarg selbst stellt in sorgfältiger Nachbildung des tektonischen und ornamentalen Details, das wieder ganz dasselbe ist, wie an den Mobilien assyrischer, xanthischer und altgriechischer Reliefs und namentlich älterer griechischer Vasenbilder, ein Ruhebett dar, über welches ein an beiden Enden überhangendes Lacken gezogen ist. Ein daraufliegendes und mit dem linken Ellenbogen auf Lederkissen gestütztes Ehepaar, lebensgross dargestellt, bildet den Deckel. Wenn nun diese Gruppe beim ersten Anblick den Eindruck des Schreckens hervorzubringen pflegt, welchen auch die fratzenhaftesten Verzerrungen einer primitiven Kunst niemals bewirken, so liegt der Grund hievon in der nüchtern realistischen Natürlichkeit, welche uns trotz mancher Gebrechen im Einzelnen, noch gesteigert durch die Farbe, entgegentritt, in dem leibhaften Conterfei ohne verbessernde Zuthat des Künstlers, welcher vielmehr ohne jenen, den Griechen angebornen idealisirenden Schönheitssinn das Beste zu thun wähnte, wenn er, soweit seine Kräfte reichten, das lebende Modell wiederzugeben suchte, endlich in dem Mangel jenes wahrhaft künstlerischen Arrangements, das an die Stelle einer zufälligen bequemen Lage eine gewähltere setzt. Eher geneigt zu carikiren, d. h. das Individuelle, Charakteristische zu übertreiben, als idealisirend

zu verallgemeinern, verliert denn auch der etruskische Künstler namentlich in den Köpfen auf die empfindlichste Weise den Halt, weil ihm jene Schulung fehlt, welche der griechischen Kunstvollendung voraus-ging, jene grundlegende Correctheit im Allgemeinen, die Durchbildung eines guten Typus, welcher erst die Darstellung des Individuellen, statt von vorneherein das Ziel zu sein, hätte folgen sollen; und nur so ist es möglich, dass, bei namhafter Kunsthöhe im Uebrigen, die Schädel bald diese bald jene Deformität, oder Augen und Mund wie hier eine so stark nach aufwärts gezogene Stellung haben, wie sie doch nur der mongolischen Race eigen ist. — Dasselbe gilt von den Terracottareliefs dieser

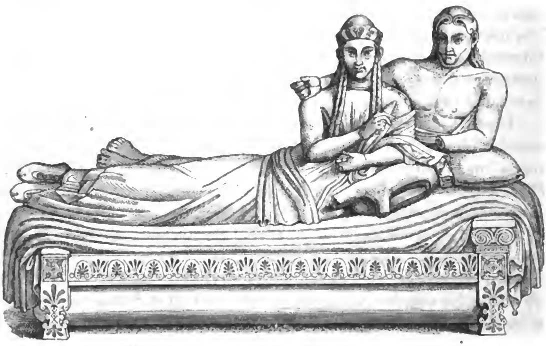


Fig. 211. Thonsarkophag aus Caere (Campanasammlung im Louvre).

Zeit, bei welchen das Streben nach Lebendigkeit und natürlicher Anschaulichkeit zu unruhigem Uebermaass aller Bewegungen namentlich der verrenkten Arme und Hände führt, wie diess auch einige Elfenbeinreliefs von Schmuckkästchen zeigen.

Die Marmorplastik scheint in dieser Periode (etwa von 550—300 v. Chr.) mehr zurückgeblieben zu sein: vereinzelte archaische Reliefs in diesem Materiale, welches sich namentlich in Südetrurien wenig darbot, erscheinen flach und ganz unter dem Einflusse der Malerei stehend. In welchem üblen Verhältnisse hier das künstlerische Vermögen mit dem Wollen stand, zeigt z. B. ein Relief von Chiusi, welches in der Darstellung der Todtenklage lebendige Schmerzäusserung mit caricaturartig

individuellen Gesichtsbildungen, im Uebrigen aber mit groben Verzeichnungen und Formen verbunden aufweist (Fig. 212).

Um so bedeutender wurde dagegen die mit der Thonplastik enge zusammenhängende Bronzearbeit. In dieser scheint wieder der phönikische Einfluss sich nachhaltiger behauptet zu haben wie in der Thonbildnerei. Diess zeigen namentlich die getriebenen Bronzearbeiten, die in dünnen Blechen vorzugsweise zur Verkleidung eines Holzkerns (Sphyrelaton) dienten. Das hervorragendste ältere Beispiel bieten die Reste eines bei Perugia gefundenen Wagens dar, jetzt grösstentheils in München (Glyptothek und Antiquarium). Auch die Darstellungen, monstrose Allegorien, wie ein Seeross, eine Frau mit Flossen, Sphingen,

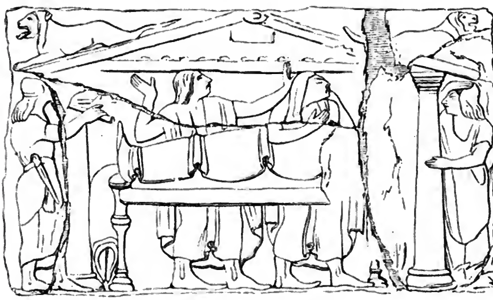


Fig. 212. Etrurisches Relief.

ein Mann, der zwei Löwen hält oder würgt, weisen mehr auf orientalische als hellenische Einwirkung. Die Unsicherheit in den Formen und deren Verhältnissen ist ebenso gross wie das Ungeschick in der Auffassung der ganzen Gestalten und in der Composition, wofür auch die sorgfältige Detailausführung in feiner und nur in unmittelbarer Nähe erkennbarer Gravirung keineswegs entschädigt. Weit vorgeschrittener erscheint ein anderes zusammen mit jenem bei Perugia gefundenes und gleichfalls grossentheils in der Münchener Glyptothek befindliches Werk, eine Dreifussbasis, deren drei Seiten in etwas höher getriebenen und sehr sorgfältig gravirten Reliefs die Darstellungen des Hercules, der italischen Juno Sospita mit dem sog. böotischen Schilde und Schnabelschuhen und der Venus enthalten. Es unterscheidet sich von jenem durch eine geschicktere Künstlerhand wie durch mehr Modellirung, ist

aber vielleicht an Alter von jenem wenig oder gar nicht verschieden. Wie hier der fehlende Obertheil grossentheils in gegossener Bronze hergestellt war, so enthielt auch der peruginische Wagen Bronzestatuetten in massivem Guss an den Deichselenden und Brüstungsrändern, deren Herstellung aber wie auch an Griffen von Geräthen u. s. w. sehr handwerksmässig gewesen zu sein scheint und an das häufige Vorkommen solchen Zierwerkes an Geräthgriffen, Mobilien, Wagen u. s. w. auf ninivitischen Reliefs erinnert.

Von grösseren, statuarischen Bronzen, welche damals massenhaft entstanden sein müssen, da um 260 v. Chr. Volsinii allein im Besitz von 2000 Bronzestatuen gewesen sein soll, hat sich nur eine einzige als etrurischer Herkunft ziemlich gesicherte aus dieser Periode erhalten, nemlich die capitolinische Wölfin, wohl dieselbe, welche bald nach 300 v. Chr. in Rom am ruminalischen Feigenbaum geweiht wurde: ein Hohlguss, der bei grosser Härte und sorgfältiger Behandlung die wohlverstandene Charakteristik des Thiers bis zur Caricatur vortrefflich gibt, dem Realismus aber die künstlerische Schönheit aufopfert und somit die bezeichneten Eigenschaften der etrurischen Kunst abermals zusammenfasst. Aehnlicher Art sind auch die Chimära von Arezzo in Florenz und ein Greif in Leyden, welche jedoch trotz der etrurischen Inschriften als tuskische Arbeiten zweifelhaft sind.

Zu erwähnen sind hier noch jene Bronzegeräthe, welche mit gravirter Zeichnung (Sgraffito) versehen sind, wie vorzugsweise Spiegel: gewöhnlich in der Gestalt von Bronzescheiben, von denen eine Seite als Spiegelfläche polirt, die andere dagegen gravirt ist, mit Handgriff, der entweder eine karyatidenartige Figur darstellt, oder, was gewöhnlicher, in einen Rehkopf ausläuft; ferner Toilettencisten von cylindrischer Form, gewöhnlich mit Thierklauen als Füssen und einer Menschengruppe als Deckelgriff, zunächst nur hiehergehörig durch das angegebene gegossene Nebenwerk, denn die gravirten Zeichnungen reihen sich füglicher der Malerei an. Auch stammen sie nur zum geringsten Theil aus dieser Periode.

Um 300 v. Chr. scheint die etrurische Kunst in ihrer Selbständigkeit wie Durchbildung den höchsten Punkt erreicht zu haben, welchen in der Plastik etwa der cäretanische Thonsarkophag im Louvre oder die capitolinische Wölfin bezeichnen. Das proportionale Missverhältniss ist gewichen und eine leidliche Correctheit erreicht; die realistische Tendenz ringt nicht mehr mit ungefügen Formen, wie wir diess in der vorausgegangenen etwa mit dem Lallen und dann Stammeln der Kinder vergleichbaren Periode gefunden haben, wenn auch die etruskischen

Künstler zu einer harmonischen Verschmelzung und zur vollkommenen Herrschaft und Sicherheit in der Formengebung niemals gelangten. Nun aber durchbricht der lange zurückgehaltene oder wenigstens möglichst abgewehrte Strom der griechischen Kunst die Dämme.* Hatte bisher nur das Archaische und dann Archaistische einigen Zutritt, wohl vorzugsweise gebahnt durch den Geschirrimport, welcher auf die Vorliebe der Etrusker für das Archaische berechnet den alterthümlichen Charakter weit über seine Zeit hinaus an Formen und Malereien bewahrte, so fluthete nun, als Etrurien politisch aufhörte zu sein, wahrscheinlich vom Süden her die griechische Kunst der Diadochenperiode über die gleichsam mit der Zerstörung der Mauern durch die Römer geöffneten Städte.

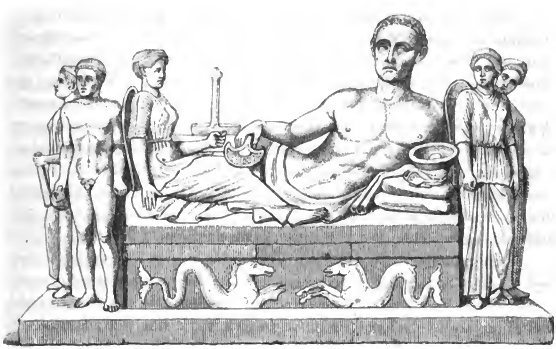


Fig. 213. Etrurischer Steinsarkophag.

Diess zeigt in erster Linie ein Vergleich plastischer Sarkophagdeckel dieser hellenistischen Periode mit dem oben beschriebenen cäretanischen in der augenfälligsten Weise. Fanden wir dort unter noch schwacher Einwirkung des Hellenischen unmittelbare Nachbildung nach dem Leben, einen Realismus, der ohne Zucht und Schule wie ohne wärmeres Schönheitsgefühl nüchtern und poesielos, aber gerade durch seine rücksichtslose Natürlichkeit packend war, so erscheint hier der Naturalismus zwar noch in Kraft, noch eine ähnliche poesielose Nüchternheit, aber beides eingehüllt in griechische Formen und Formeln,

welche jedoch ohne organischen Zusammenhang, ohne Innerlichkeit und ohne Entwicklung aus sich selbst lediglich als eine äussere Zuthat und als ein täuschender Firniss auftreten. Das Hellenische ist dabei rein äusserliche Etikette, die bekanntlich auch auf einem Fabrikate angebracht sein kann, welches dieser nicht entspricht. Drei in weichem Gestein und in Alabaster hergestellte Sarkophagdeckel, der eine (M. d. I. IV. tav. 60. Brunn), eine liegende Porträtstatue mit fünf Figuren zu Häupten und zu Füssen, statuarisch gebildet (Fig. 213), während die beiden anderen von Vulci (VIII. tav. 19. 20. Brunn), Gattenpaare auf dem Ehebett darstellend, in Hochrelief gearbeitet sind, repräsentiren diese Periode am deutlichsten. Die Porträtartigkeit der Hauptfiguren beschränkt sich dabei keineswegs auf die Köpfe, indem abgesehen von dem gewählten der rein menschlichen Sphäre angehörigen Gegenstande namentlich in den Ehepaaren auch die übrigen nackten Körpertheile, Stellung und Geberde augenscheinlich einem lebenden Modelle entnommen sind. Nebenfiguren und das Stoffliche aber zeigen bereits entschieden griechischen Einfluss, und contrastiren mit dem Realismus der ersteren in der empfindlichsten Weise. Es fehlt der organische Zusammenhang, die Styleinheit, und dieser Mangel lässt es sogar beklagen, dass griechische Formen und Vorbilder in Etrurien Eingang gefunden, welche die einheimische Richtung auf das Realistische in ihrer Entwicklung hemmten und zerrissen, ohne für deren aufgeopferte Originalität durch einen dem Wesen nach unverstandenen und rein äusserlich gebliebenen hellenischen Formalismus zu entschädigen.

Noch auffälliger tritt uns diess Verhältniss in den Reliefs der beiden vulcentischen Sarkophage, deren Deckel eben besprochen wurden, entgegen. Der eine zeigt nemlich einen Hochzeitszug in der Fronte, und zwei Bigen an den Schmalseiten, von welchen die eine von Maulthieren gezogen die Todtenfahrt des unter einem Sonnenschirm auf dem Wagen sitzenden Ehepaares darstellt. Arrangement und Drapirung erinnern an griechische Sculpturen, die Köpfe aber, vorzugsweise die des Ehepaares sind Porträts, wie überhaupt noch ein Zug von realistischer Derbheit an allem Nackten erscheint. Auch gegenständlich macht sich, wie Brunn bemerkt, die realistische Richtung geltend: während die Griechen eine mythologische Hochzeit, wie die des Herakles, Peleus oder Kadmos als Symbol wählten, die Römer aber das Brautpaar in mehr theologischer als mythologischer Auffassung durch Victoria, Juno, Venus und die Grazien im Gefolge auszuzeichnen liebten, gibt der Etrusker die Hochzeit in vollkommen irdischer Behandlung, nemlich das sich das Eheversprechen gebende Paar gefolgt von Dienern und Dienerinnen mit

Ruhebank, Sonnenschirm, Waschbecken, Lituus, Horn, Flöten und Kithara. In den Reliefs des anderen Sarges aber war für die eigentlich etrurische Auffassung durch die gewählten Darstellungen keine Gelegenheit geboten. Denn Amazonenkampf und heroische Kämpfe von nackten Jünglingen zu Pferd und zu Fuss gaben zu realistischer Behandlung keinen Raum. Sie erscheinen daher fast ganz griechisch, aber ungeschickt und äusserlich und berechtigen durch ihre genaue Nachahmung hellenischer Figuren, wie durch ihre Compositionsgebrechen zu der von Brunn aufgestellten Vermuthung: dass die etruskischen Künstler nicht blos einer Art von Vorlagenbücher sich bedienten, aus welchen sie hellenische Compositionen copirten, sondern auch, wenn sie einen Gegenstand darzustellen hatten, für welchen sie kein ganzes Vorbild besassen, einzelne Gruppen aus verschiedenen Vorlagen zusammensetzten. In dem von zwei Löwen angegriffenen Stier und dem von zwei Greifen zerfleischten Pferde aber, wie diess die beiden Schmalseiten desselben Sarges zeigen, möchte ich eher noch eine Nachwirkung nicht blos orientalischer Motive sondern selbst asiatischen Styles erkennen.

Die Terracotten dieser Zeit zeigen dieselbe hellenische Richtung, aber in gleicher Aeusserlichkeit und Beziehung auf Spätgriechisches. So namentlich die Stirnziegel eines volsinischen Sarkophags (M. d. Inst. VI. tav. 72. Brunn) und in sehr reicher Vertretung die vorwiegend Nordetrurien (Volterra, Clusium und Perugia) angehörenden Urnen, welche jedoch auch in Alabaster, Tuff und Travertin (Perugia) vorkommen und die jüngste Periode 150—100 v. Chr. repräsentiren. Fanden wir schon auf dem letztbeschriebenen Sarge griechische Darstellungen, so erscheinen diese jetzt als Regel, wenn auch eine gewisse Vorliebe für einzelne zu genauerer Kenntniss gelangte Mythenkreise nicht zu verkennen und einheimische Zuthat zu bemerken ist.

Von jüngeren Bronzewerken, der gravirten Zeichnungen an Cisten und Spiegeln, wovon unten gehandelt werden soll, nicht zu gedenken, tritt als das bedeutendste statuarische der sog. Mars aus Todi im Vatican auf, der allerdings nach der Inschrift umbrisch ist, aber hieher gehört, wenn wir festhalten, dass die Bezeichnung »etrurischer« Kunst zu eng und diese richtiger den Namen der »italischen« oder wenigstens »mittelitalischen« tragen sollte. Tüchtig in allem Detail und allenthalben bereits spätern hellenischen Styl verrathend erscheint er doch ohne organisches Verständniss, ungefüge und schwerfällig. Aehnlich sind andere Kriegerstatuen (Micali, Mon. in. 12. u. Ant. Mon. 39); der Knabe mit der Ente im Museum zu Leyden aber würde trotz seines trockenen Gesichts

vielleicht gar nicht als etrurisch erkannt worden sein, wenn nicht die etrurische Inschrift an seinem rechten Beine und die Bulla an einem Halsbande darauf hingewiesen hätte, und ebenso könnte die lebensgrosse Rednerstatue in Florenz für römisch gelten, wenn nicht in dem Kopf und in der lahmen Beinstellung etwas besonders Nüchternes und Alltägliches läge, über welches die immer einigermassen heroisch aufgefassten römischen Statuen doch hinausgehen. Es bleiben indess die Unterschiede um so geringere, als die Incunabelkunst der Römer dieselbe und der griechische Einfluss in Rom, wenn auch früher auftretend und lebhafter, doch im Ganzen der nemliche war, wie wir ihn während der Periode der hellenistischen Plastik in Etrurien finden.

Die Malerei Etruriens folgte natürlich demselben Entwicklungsprocesse. In frühester Zeit im Verhältniss zu plastischen Decorationsarbeiten in Metallblech, wie es scheint, ziemlich spärlich, bildete sie eben nach phönikischen und ägyptischen Vorbildern, wie aus einigem Wenigen, was sich in der sog. Grotta dell' Iside in Vulci an Geschirren, die man zum Theil ornamental bemalt, theils in Email farbig behandelt fand, zu schliessen ist. Mit dem Uebergang dieser ornamentalen und unselbständigen Periode, welche mindestens bis zum Anfang des sechsten Jahrhunderts herabreicht, in die monumentale und selbständig realistische, erlischt zwar diese orientalische Decorativrichtung keineswegs, worauf die Gemälde des Campanagrabes in Veji mit ihren gereckten und gestreckten Thiergestalten hinweisen, aber wie sich selbst in diesen unter den aufdringlich archaisirenden Ornamenten an den menschlichen Figuren zeigt, bricht sich schon die realistische heimische Tendenz Bahn, welche in den nach Brunn gegen Helbig (Ann. XXXVIII. S. 423) ungefähr gleichzeitigen zwei Gräbern von Corneto (Tarquinii), tomba del Morto und tomba delle Iscrizioni genannt, zur vollen Herrschaft gelangt ist. Vielleicht noch älter als diese aber erscheint ein Gemälde auf Terracottaplatten aus Caere (Mon. d. I. VI. tav. 30, beistehende Fig. 214). Finden wir dort, wenn auch in mehr archaistischer (bewusst alterthümlicher) als archaischer Behandlung noch den monstrosen asiatischen Decorationsstyl wie wir ihn auf älteren Vasenbildern kennen, so erscheint hier schon, wie auch wohl am frühesten in der cäretanischen Plastik, die Nachbildung nach dem Leben, der Realismus als oberster Grundsatz. Die Spuren hellenischen Einflusses sind noch gering, wenn auch mehr als z. B. an der Thongruppe von Cäre im Louvre, was sich aus dem Import altgriechischer Vasen erklärt. Schon gegenständlich ist wenig Zusammenhang. Anstatt der mythologischen

erscheinen nur Cult- und Festdarstellungen; das Dämonische und der Todtencult treten in den Vordergrund. Die Farbe ist düster, ohne intensives Blau, Roth, Gelb und Grün zeigt sie nur Braun. Gelb, Braunroth, Grau und Schwärzlich mit weissem Grund. Von Schattengebung keine Spur; selbst die Zeichnung beschränkt sich (ausser dem Umriss) auf die Augen in mandelförmigem Contour, auf eine leichte Anzeige von Knie und Ellenbogen, auf die Nägel. Die Formen sind schwerfällig und ohne Adel, die Bewegungen ungeschickt und das Schreiten wie ein Steigen bei heftig und wie im schleunigsten Laufe emporgeworfenen Armen. Es liegt zwar Allem Naturbeobachtung zu Grunde unter Vermeidung

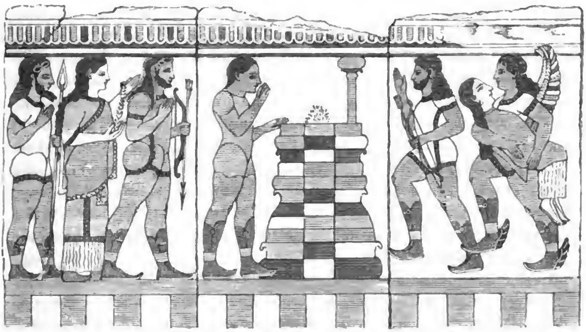


Fig. 214. Gemälde aus Caere.

jeder schematischen Gleichartigkeit in Zeichnung, Bewegung und Geberde; aber die Nachbildung ist meist misslungen und höchstens bei liegenden Figuren, für welche das lebende Modell am bequemsten zu verwerthen war, von einiger Wahrheit. Höchst charakteristisch erscheint am cäritischen Gemälde der bunte Altar in seinem seltsamen an die Gesimse von Castel d'Asso erinnernden Profil. Etwas vorgeschrittener sowohl in Formenverständniss und Lebendigkeit bei nicht mehr flach aufgesetzten beiden Sohlen und im Ausdruck der porträtartigen Köpfe als zugleich durch deutlicheren griechischen Einfluss erweisen sich die Wandgemälde der genannten älteren cornetaner Gräber, von welchen das eine (del Morto M. d. I. II. tav. 2) das Todtenbett mit Umgebung nebst einer Tanzgruppe und einem Trinkgelage, und das andere (delle

Iscrizioni Mus. Greg. I. 103) Wettrennen. Faustkampf, Ringkampf und Zurüstung zum Festgelage darstellt. Vielleicht noch etwas weiter entwickelt bei einer an die archaische hellenische Vasenmalerei (Françoisvase) erinnernden Strenge ist ein drittes cornetanisches Grab, die sog. tomba del Barone (Mus. Greg. I. 100), mit seinen jugendlichen Reitern, Männern und Frauen mit Schalen und feiner modellirten Gewändern, von ziemlich leicht gezeichneten Bäumchen getrennt.

Diese archaische Strenge aber mildert sich sofort wieder in der nächstjüngeren Gruppe von vier Gräbern daselbst: der Grotta delle bighe (Mus. Greg. I. 101), der Grotta del citharedo (M. d. I. VI. 79), der Grotta Marzi oder del Triclinio (I. 32) und der Grotta Querciola (I. 33), zumeist nach hervorragenden Motiven ihrer Darstellungen benannt. Die Gewänder lassen den Körperumriss durchscheinen, die Formen werden etwas schlanker, Beinstellung, Schritt und Wendungen richtiger, namentlich aber die Farben durch Beiziehung von Roth und Grün frischer. Bleibt aber hier noch immer die archaische Tendenz in Kraft, welche sich aus stärkerer hellenischer Einwirkung erklärt, so streben die etwa gleichzeitigen Chiusiner-Gemälde der Tomba Ciaja (M. d. I. V. 17) der Tomba di 1833 (V. 32) und der Tomba François (V. 14 sq.) mit mehr Entschiedenheit nach der Ausbildung des heimischen Realismus. Daher ist hier zwar nicht die feine Mässigung und Klärung der Cornetanergemälde, wohl aber eine frische Mannigfaltigkeit, Originalität und Wahrheit — wie z. B. in der tomba di 1833 allein das Auge im Profil dargestellt erscheint — zu entdecken, welche gerade in diesen Werken die Blüthe der zweiten Periode der etrurischen Malerei, der Zeit der selbständigen realistischen Entwicklung, die weder älter noch jünger als vom 5—4. Jahrhundert v. Chr. sein dürften, erkennen lässt.

Der Eintritt der letzten Periode der etrurischen Malerei, in welcher die hellenische Einwirkung ebenso überwiegend, wie an den plastischen Werken des 3. und 2. Jahrhunderts v. Chr. erscheint, kündigt sich durch die Aufnahme des vorher nur vereinzelt auftauchenden griechischen Mythos in ziemlicher Ausdehnung an. Werke dieser Epoche, welche auch durch gelegentlich in solchen Gräbern gefundene reducirte Asse gesichert wird, sind z. B. die in den Mon. d. I. VI. tavv. 31. 32. 53. 54 abgebildeten. Sie zeigen indess noch immer einheimische naturalistische Anklänge und eine gewisse Nüchternheit, welche auch durch übermässige Empfindungsgeberde nicht getilgt wird. Ihre Wirkung ist aber eine weit malerischere, als die der älteren Arbeiten, durch eine zwar sehr mässige aber doch verständnissvolle Anwendung von Licht

und Schatten. Den Beschluss bildet eine stoffliche Neuerung, nemlich die Einführung der italischen Stammsage in den Darstellungskreis, wie die der halbgeschichtlichen Persönlichkeiten Mastarna (Servius Tullius) und Caelius Vibenna, womit die Kunst, welche in mehr oder minderer Selbständigkeit ohnediess die Unabhängigkeit ihrer engeren Heimath überdauerte, gleichsam römisch ausklingt.

Hier ist noch der zahlreichst vertretenen Gruppe von Erzeugnissen der etrurischen Kunstindustrie zu gedenken, welche als Grabstichel-Zeichnungen der Malerei anhangsweise ebenso angereiht werden müssen, wie etwa in der Geschichte der modernen Kunst der Kupferstich der Malerei, nemlich die Bronzegeräthe mit Sgraffito (gravirten Zeichnungen). Von den mehr als tausend Handspiegeln, die man zur Zeit kennt, gehören nur sehr wenige in die frühere Periode; doch erscheint schon in den entwickelter archaischen der hellenische Einfluss in den Gegenständen vorherrschend. Zahlreiche bakchische Darstellungen oder die häufig wiederkehrende Eos erinnern an die Fest- und Morgentoilette, das Urtheil des Paris, Ariadne und weibliche Gottheiten an den Damengebrauch: doch ist ein grosser Theil der hellenischen Mythologie überhaupt vertreten, namentlich in den jüngeren Spiegeln der dritten Epoche, der letztbehandelten Zeit des »überwiegenden hellenischen Einflusses«. Einzelne Werke dieser Periode — die Mehrzahl ist natürlich handwerklich und künstlerisch verdienstlos — könnten ihrer ausserordentlichen Schönheit nach für griechische Arbeiten gelten, wenn diess nicht die etrurischen Inschriften und Nebendinge wie die Bullae oder anderes specifisch Etruskische unmöglich machte. So z. B. der unvergleichliche Spiegel (Gerhard No. 83), der die Semele den jugendlichen Dionysos umarmend in so reizender Weise und dabei mit so edlem Maass in der archaisirenden Heroine darstellt, dass man ihn unbedingt zu den schönsten Erzeugnissen der Kunstindustrie zu rechnen hat. — Aehnlich verhält es sich auch mit den gravirten Cisten, den cylindrischen Toilettenkästen, welche griechische Mythen, wie den Perseus- und Prometheusmythos, das Parisurtheil und die Leichenfeier des Patroklos in zwar sorgfältiger und tüchtig gezeichneter Weise, aber nicht ohne die den Etruskern eigene trockene Nüchternheit in der Composition darstellen. Auch hier fehlt es nicht an italischem Mythos wie die Aeneassage (M. d. I. VIII. tav. 8) während anderseits lateinische Inschriften, wie an der herrlichen ficoronischen Ciste des Museum Kircherianum mit Darstellungen aus der Argonautensage zeigen, dass diese Technik auch auf latinischem Boden mit Erfolg geübt worden sei.

Die Betrachtung der etrurischen Kunst hat aber im Allgemeinen nicht blos den Werth, dass ohne sie ein Verständniss der römischen wenigstens in den Gebieten der Architektur und Plastik nicht möglich, weil diese bis zu einem gewissen Zeitpunkt sich ganz und gar aus ihr oder vielleicht Hand in Hand mit ihr entwickeln, wie im folgenden Abschnitte des Näheren gezeigt werden soll, sondern sie könnte sogar namentlich im Gebiete der Malerei darauf näher untersucht werden, ob sich nicht aus ihr manche Dunkelheiten der Notizen über die älteste hellenische Kunst durch Rückschlüsse bei analogen Erscheinungen aufklären liessen.

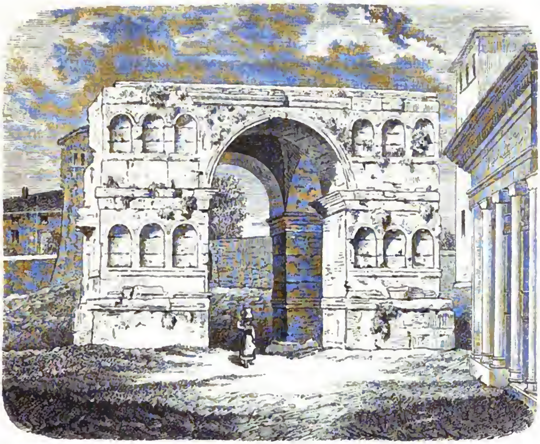


Fig. 215. Janus Quadrifrons am Forum Boarium.

Rom.

Es ist im vorausgehenden Abschnitte bemerkt worden, dass die uns geläufige Bezeichnung einer »etrurischen« Kunst in vielen Beziehungen zu eng sei. Denn wenn auch der Kunstbetrieb unter allen übrigen Völkern vom Po bis zu den frühzeitig hellenisirten Südküsten bei den Etruskern am frühesten sich entwickelte und am regsten war, wodurch diese mit einer gewissen Autorität auch einige Berechtigung gewannen, der altitalischen Kunst überhaupt ihren Namen beizulegen, so scheinen doch auch die anderen italischen Stämme, und namentlich die Umbrer, Latiner und Sabeller, nebst einigen kleineren Völkerschaften, mit der Betheiligung daran und zwar auf denselben Grundlagen nicht allzulange gezögert zu haben. Die Völkerbewegungen und der Verkehr waren auch auf der Apenninenhalbinsel nicht minder lebhaft wie auf der hellenischen; die Beziehungen zu den östlichen Nachbarvölkern und deren Einflüsse allenthalben dieselben, und so musste die älteste Entwicklung

wenn auch an einigen Stellen und namentlich bei den Binnenvölkern einen langsameren und quantitativ beschränkteren, doch im Ganzen überall denselben Verlauf nehmen.

Diess zeigt sich schon bei den bautechnischen Anfängen. Wie zwischen Arno und Tiber, so erscheint auch zwischen dem Tiber und Garigliano Polygon- und Horizontalbau in sog. kyklopischen und in Quadermauern nebeneinander: jene vorzugsweise im gebirgigen Inneren, wie Reste von Alatrium, Arpinum, Atina, Aurunca, Cora, Cures, Ecetrae, Ferentinum, Medullia, Norba, Praeneste, Signia, Sora, Tibur,



Fig. 216. Stück der Mauer von Norba.

Verulae beweisen; diese dagegen mehr in dem Hügelland zwischen den Apenninen und dem tyrrhenischen Meere, welches unter anderen noch die Mauerreste von Aesernia, Antium, Ardea, Aricia, Aufidena, Lavinium, Politorium (Apiolae?), Satricum, Scaptia, Tellenae, Tusculum und Rom aufweist. Beide Mauerarten waren gleichzeitig in Uebung, wie denn gerade die besterhaltenen kyklopischen von Norba und Signia (jetzt Norma und Segni) und ebenso die römischen Quadermauern des servischen Ringes in die letzte Königszeit gehören. Es lässt sich zwar hinsichtlich ihrer Entstehungszeit im Allgemeinen unterscheiden, so dass etwa den kyklopischen Mauern, wie sie das heutige Olevano zeigt, ihrer ungefügen und an Tiryns erinnernden Art wegen ein höheres Alter zu-

zuschreiben ist, als den netzartig genauer gefugten und in Blöcken mit allseitig ebener Fläche (vgl. Fig. 216) hergestellten von Norba oder Signia; wie auch der unregelmässige Quaderbau aus ungleichen Steinlagen, den die meisten latinischen Mauerreste zeigen, als den bereits ziemlich kunstgerechten servischen Mauern Roms vorausgehend bezeichnet werden darf; aber eine genauere Classificirung oder gar Zeitbestimmung der einzelnen Phasen wäre unsicher und müssig.

Unter allen älteren Mauerresten Italiens nehmen aber selbstverständlich die römischen das meiste Interesse in Anspruch. Leider ist es nicht völlig erweislich, dass ein Mauerstück an der Westecke des Palatin, welches vor zwanzig Jahren aus Schutt und Ziegelverkleidungen der Kaiserzeit herausgeschält worden ist, zur Ummauerung der romulischen Stadt auf dem Palatin gehört habe; denn wir würden sonst annehmen dürfen, dass schon im achten Jahrhundert v. Chr. der Mauerbau mit den exact gearbeiteten und ohne Mörtelbildung dicht aufeinandergeschliffenen oblongen Quadern unter Anwendung des Läufer- und Bindersystems eine sehr namhafte technische Höhe erreicht habe. Dass aber diess zwei Jahrhunderte später geschehen und regulärer Quaderbau den Römern geläufig war, beweisen zunächst die mehr gesicherten Reste der von Servius Tullius stammenden Gesammtummauerung der Siebenhügelstadt. Diese hauptsächlich am Südabhange des Aventin in einer Vigna östlich von der Via di S. Prisca in einer Länge von 30 und in einer Höhe von 10 M. erhalten (Fig. 217), zeigt nur noch die Schwäche, dass die Stossfugen einer Steinlage öfter auf die der nächstunteren treffen, was der dadurch erleichterten Klüftung wegen vermieden sein sollte.

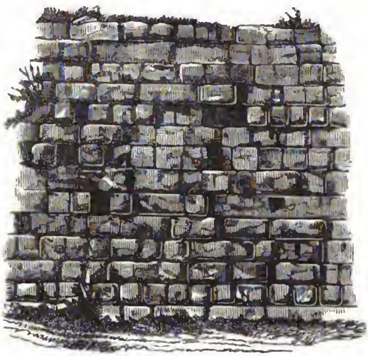


Fig. 217. Stück der servischen Mauer am Aventin.

Die Thore pflegten eine kleine Thorkammer zu bilden, welche einen inneren und einen äusseren Durchgang nöthig machte, so wie

diess noch in römischer Kaiserzeit das vielgenannte Janusheiligthum zeigte, das am Velabrum als ein heiliger Thorrest längst nach dem Verschwinden der servischen Mauer selbständig erhalten wurde. Dieselbe Einrichtung bestand in Etrurien und zwar häufiger als in den übrigen latinischen Städten. Auch waren die Thore wenigstens in Rom in so ferne gedoppelt, als zwei Durchgänge nebeneinander waren, der eine für den Hinausgehenden, der andere für den Eintretenden, was eine verhältnissmässig geringe Weite der einzelnen Durchgänge erlaubte, ohne dass der ganze Thorweg in einer den Verkehr hemmenden Weise zu klein werden musste. Wie aber diese Durchgänge in Rom gedeckt waren, ist unsicher; die älteren Mauerreste Latiums zeigen vom Bogen keine Spur, während sich mehre andere Bedeckungsarten, wie mit

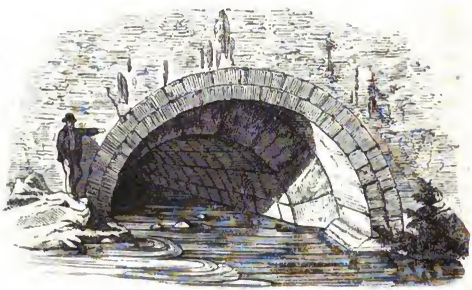


Fig. 218. Cloaca Maxima.

Steinbalken oder Platten auf nach oben zusammengeneigten oder senkrechten Pfostenmauern (Segni und Circello, Alatri und Olevano), oder in dem sog. falschen Bogen, nemlich durch die bis zur Berührung im Scheitel fortgesetzte Vorkragung der horizontalen Steinlagen (Arpino), vollständig erhalten haben. Dass auch in Rom und in den nächsten latinischen Städten der Bogen nicht von Anfang an bekannt oder in Uebung war, zeigen alte Brunnenhäuser wie der sog. Carcer Mamertinus, welcher in seinem unteren Verliesse, wahrscheinlich aus Servius Tullius Zeit, nach den noch erkennbaren Ansätzen ursprünglich dem Systeme des Tholos von Mykene ähnlich gebildet gewesen sein muss, oder das Brunnenhaus von Tusculum, dessen Deckung durch dachförmig gegeneinandergelehnte Steinbalken hergestellt ist.

Zu Ende der Königszeit aber — und in dieser verdankte Rom fünf Jahrzehnten und gerade seinen verhasstesten Regenten baulich überhaupt mehr, als den zwei nächstfolgenden republicanischen Jahrhunderten — spannte sich schon eines der bedeutendsten Denkmäler der Gewölbetechnik über die Hauptcloake (Cloaca Maxima) Roms, wahrscheinlich aber nicht blos von dem aus Etrurien stammenden stolzen Tarquinier, sondern auch unter Leitung etrurischer Ingenieure angelegt, ein Werk, welches selbst in der Kaiserzeit und noch jetzt (bei S. Giorgio in Velabro unter späterer Backsteinüberkleidung noch in seinen gewaltigen Bruchsteinen sichtbar, Fig. 218), mit Recht bewundert, erst den Bestand der ewigen Stadt, welche sonst wohl der Versumpfung ihrer Niederungen erlegen wäre, sicherte. Der Canalbau hatte nothwendig ausgedehnten Uferbau zur Folge, welcher den bevölkertsten Stadttheil auch vor Ueberschwemmungen schützte und die vorherige Thatsache, dass man am Velabrum wie überhaupt zwischen Palatinus und Capitolinus zeitweise mit Kähnen fuhr, bald zur Sage und Rom zum Emporium machte.

Handelte es sich aber in allen diesen Werken nur um die Bautechnik, indem im Mauer-, Thor-, Canal- und Gewölbebau noch nichts begegnet, was über das Bedürfniss hinausginge und in das Gebiet der Kunst hinübergriffe, so fehlt es doch auch schon in der Königszeit nicht ganz an Kunstbauten. Diese bestanden in Tempeln, von welchen indess nur zwei von grösserer Bedeutung gewesen sein dürften: das latinische Bundesheiligthum der Diana auf dem Aventin und der römische Nationaltempel des Jupiter auf dem Capitol, beide von den drei letzten Königen Roms, Tarquinius Priscus, Servius Tullius und Tarquinius Superbus erbaut. Wenn das erstere später mit dem ephesischen Bundesheiligthum der Ionier verglichen wird, so dürfen wir daraus nicht auch auf den Styl schliessen, der gewiss nicht ionisch sondern etrurisch war, was wir von dem capitolinischen Jupitertempel aus der erhaltenen Beschreibung sogar sicher wissen. Denn da dessen Substruction nach Dionys von Halikarnass bei 800′ Umfang in der Tiefe nur 15′ mehr als in der Länge mass, so entspricht diess annähernd der Proportion von 5:6, wie sie Vitruv dem etrurischen Tempelbau beilegt. Ferner erscheint auch der capitolinische Tempel dreicellig, wie diess der genannte Autor dem etrurischen eigen nennt, und hatte drei Säulenreihen von je sechs Säulen vor den Cellen in einer demnach der Hälfte der ganzen Tiefe entsprechenden Vorhalle (Köhne, Tempel des capitolinischen Jupiter 1870). Endlich war auch die ganze Ausschmückung, wie im Abschnitte über die römische Plastik näher nachgewiesen werden soll, von

Etruskern besorgt. Ja es wird sogar ausdrücklich berichtet (Plinius XXXV. 12. 45. 154 nach Varro), dass bis zum 17. Jahre nach Vertreibung der Könige, nemlich bis zur Erbauung des Cerestempels am Circus, an den römischen Tempeln Alles etruskisch war, d. h. wohl nicht blos im tuscischen Style, welcher ja vielmehr allgemein altitalisch genannt werden dürfte, sondern von etrurischen Händen oder wenigstens unter der Leitung von Künstlern des nördlichen Nachbarvolkes, welches überdiess auch, zwischen Capitolinus und Palatinus, wo bis in späteste Zeit der Name des Vicus Tuscus an sie erinnerte, angesiedelt, von der gemischten Bevölkerung des ältesten Rom einen nicht unbeträchtlichen Bestandtheil bildete.

Der genannte Cerestempel selbst war noch dreicellig (Ceres, Liber und Libera) und dazu aräostyl (mit sehr weitstehenden Säulen), was noch aus den gleichwohl einer späten Restauration angehörigen Resten in S. Maria in Cosmedin zu entnehmen ist: somit noch tuscisch disponirt. Wie aber mit ihm der griechische Einfluss in Bezug auf die Ausschmückung sich geltend zu machen begann, obgleich nicht, um sofort zur ausschliessenden Herrschaft zu gelangen, so konnten auch die folgenden Tempelbauten sich der hellenischen Einwirkung nicht länger entziehen, die sich zunächst von dem hellenischen Unteritalien aus geltend machte. Doch vermochte diese ebenso wenig die einheimischen altitalischen Traditionen zu verdrängen, sondern musste sich begnügen, neben denselben eine mehr decorative Stellung zu erlangen, da eine vollständige Herübernahme ohne radicale Beseitigung des Einheimischen nicht möglich war. Es scheint sich auch die Disposition des Tempels mit seinem annähernd quadratischen (5:6) Plan und seiner Zweitheilung in den Säulenvorraum und die von den Cellen eingenommene Rückhälfte noch eine Zeit lang unverändert erhalten zu haben, wie der von Camillus 367 v. Chr. gelobte Concordientempel auf dem Forum am Fusse des Capitolinus zeigt, welcher seinen Plan auch bei späteren Restaurationen, der Nachbargebäude und des steilen Hügelabhanges wegen, an welchen er seine Rückseite lehnte, nicht mehr strecken konnte. Doch musste endlich das entschiedene Oblongum des hellenischen Tempels, dessen Fronte sich zur Länge annähernd wie 1:2 verhielt, über das schwere Verhältniss des tuscischen Tempelplanes den Sieg erringen, sobald mit der Durchführung des Steinbaues im Gebälke die tuscischen Säulenweiten nicht mehr zulässig erschienen und namentlich auch der Herstellung der übermässig breiten Tempelfaçade erhebliche Schwierigkeiten erwuchsen. Allein trotzdem blieb die etrurische oder altitalische Zweitheilung des Tempels insofern bestehen, als

die Säulen in der Regel auf die in namhafter Tiefe hergestellte Vorhalle beschränkt blieben, wie diess am Forum Romanum vier Tempel noch jetzt in ihren Ruinen zeigen. Der sich so entwickelnde römische Prostylos, wie Vitruv diese Tempelart nennt, ist daher als das erste Compromiss zu betrachten, durch welches sich die altitalische Tempeldisposition mit der hellenischen abgefunden hatte, als das Product der Verbindung tuscischer und hellenischer Planformen.

Zunächst scheint dabei auch noch die italische Eigenthümlichkeit wo möglich beibehalten worden zu sein, die unentwickelte Rückseite an die Temenosumfriedung oder an eine Felsenwand anzulehnen, wodurch sich das altitalische Tempelhaus fernerhin von dem ganz freistehenden griechischen unterschied. Doch mochte diess nicht immer möglich erscheinen, in welchem Falle dann, seit man den hellenischen Peripteros kannte und zu vergleichen Gelegenheit hatte, die kahlen Langseiten mit der Rückseite unangenehm berühren mussten. Wenn man sich daher auch noch manchmal selbst in der Kaiserzeit (Faustinatempel am Forum) begnügte, höchstens die Ecken durch Pilaster zu markiren, so geschah dieses doch nur dann, wenn ein Tempel so eng zwischen anderen Gebäuden stand, dass ausser der Façade wenig zur Geltung kommen konnte. Bei freier stehenden Tempelbauten suchte man der nicht übersehbaren Wirkung des Peripteros dadurch einigermassen nahe zu kommen, dass man die Säulen der Vorhalle an den Cellenwänden ringsum als Halbsäulen fortsetzte und erreichte mit einem solchen Prostylos pseudoperipteros die höchste Stufe speciell römischer Tempelbildung. Dass man in späterer Zeit auch reine Peripteraltempel herstellte, oder kleinere Cultstätten älteren Datums durch Umlegung eines Peripteralmantels vergrösserte, ist natürlich; immer aber blieben zwei wesentliche Eigenthümlichkeiten: eine tiefe Vorhalle und eine möglichst geräumige saal- und nicht corridorartige Cella, deren Dispositionen sich der Säulenkranz anbequemen musste, statt selbst wie zumeist an den hellenischen und namentlich sicilischen Bauten das Herrschende zu sein, dem die Dimensionen der Cella untergeordnet wurden. Denn ein Grundunterschied der architektonischen Thätigkeit der Griechen und Römer war und blieb der, dass die ersteren, denen es vorwiegend um die vollendete äussere Erscheinung, mithin auch im Bauen vor Allem um die Kunst zu thun war, Monumente; die Römer dagegen, denen der Zweck als die Hauptsache, das Technische als das Zweite und das Künstlerische erst als das Dritte erschien, Räume schaffen wollten.

Betrachten wir nun das bei den Römern rein decorativ auftretende

architektonische Detail. Der dorische Styl, als in Unteritalien und Sicilien vorwiegend im Gebrauche, musste ihnen die nächsten und zahlreichsten Vorbilder liefern, fand aber nichts destoweniger den geringsten Anklang. Ob daran die Aehnlichkeit und Abstammungsgleichheit des tuscischen und dorischen Styles oder die diametrale Entwicklungsverschiedenheit beider den grösseren Antheil hatte, wird schwer zu sagen sein; jedenfalls kam die dorische Säule gar nicht in Aufnahme und wegen der Beibehaltung der schmächtigen, höchstens durch Einschiebung ionischer Kymatien etwas alterirten und noch schlanker gemachten tuscischen Säule (Fig. 219) in ihren weiten Abständen konnte auch von dem dorischen Gebälk nur eine verschrumpfte, lediglich ornamentale Aussennachbildung herübergenommen werden. Der Architrav schwand zu einem schmalen Streifen zusammen oder verband sich vielmehr so mit dem Triglyphenfriese, dass beides zumeist, was bei kleineren Tempeln wohl möglich war, in einem Steinbalken hergestellt wurde, wobei allerdings der selbständige wuchtige und structiv bedeutsame Charakter dieser beiden dorischen Gebälkglieder aufgegeben war. Die kleinlichen und darum auch vermehrten Triglyphen zeigen die Schlitze oben horizontal abgeschnitten, die sog. Tropfen aber verlängert und mehr konisch d. h. nach unten an Durchmesser namhaft zunehmend, während die entsprechend kleinen Metopen entweder ganz ohne plastische Füllung bleiben oder mit Rosetten, Pateren und Bukranien (Stierschädeln) geschmückt wurden, welche letztern wohl auf den alten Gebrauch, die Schädel der geschlachteten Opferthiere in ziemlich barbarischer Schaustellung an das Holzgebälk zu heften, zurückgehen.. Auch das Kranzgesimse nahm in der Regel die schräg abwärts geneigte Bildung des dorischen Geison nicht auf, wie auch die Mutuli (Hängeplatten) ihre Tropfen verloren und zu schlichten Kragsteinen sich vereinfachten (Fig. 220). Manchmal mischten sich auch ionische Elemente dem dorischen Gebälke bei, wie der Sarkophag des L. Corn. Scipio Barbatus (Consul 298 v. Chr.), jetzt im Vatican, zeigt, an welchem, abgesehen von den ionischen Voluten des Deckels, über dem dorischen Triglyphenfries ein ionisches Gesimse mit Zahnschnitt erscheint; ja nicht selten ward der Dorismus im Gebälk ganz ver-

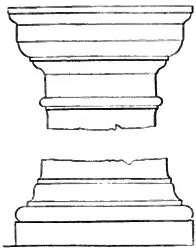


Fig. 219. Toskanische Halbsaule vom flavischen Amphitheater.

nachlässigt, welches dann eine einfach ionische Gliederung ohne Zahnschnitt darbietet.

Zu Ende des dritten Jahrhunderts v. Chr. musste der ionische Styl überhaupt Eingang gefunden haben, jedoch der ganzen Natur der römischen Architektur nach, welche nur die Decoration erborgte, den Kern aber aus eigenen Mitteln bestritt, ebenfalls nicht seinem ganzen Wesen nach, sondern nur als schmückende Verkleidung — nicht als Styl, sondern nur als Säulenordnung. Dass dabei attisch-ionische

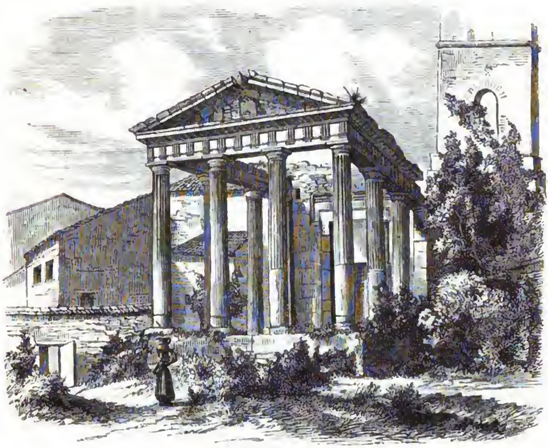


Fig. 220. Tempel von Cori.

Einflüsse die kleinasiatisch-ionischen überwogen, ist natürlich und war auch von Vortheil, umsomehr als an die Stelle der Entwicklung sofort ein festes in Zahlenregeln geschmiedetes Schema trat, durch welches die Formen sogleich zu Formeln erstarrten (Fig. 221). Das schablonenmässige Verfahren wurde auch durch die ausgedehnte Halbsäulen- und Pilasterarchitektur begünstigt, welche der vollen Durchbildung namentlich des schwierigen Capitäls überhob, an der Decoration von mehrgeschossigen Kolossalbauten aber, der Entfernung vom Beschauer wegen, sogar die völlige Ausführung der Volutenfront überflüssig

erscheinen liess, was bei dem porösen Steinmaterial der Römer doppelt erwünscht erscheinen musste. Doch konnten freistehende Säulen und mit diesen die complicirten Eckcapitäle namentlich an Tempelfronten nicht umgangen werden, deren Gestaltung den Römern, welche wo möglich nach einem Modell und einer Blechform das Ganze uniformirten, höchst beschwerlich fallen musste. Es ist demnach lediglich als eine Consequenz des römischen Architektursystems zu betrachten, wenn — freilich erst in späterer Zeit — eine ionische Capitälform auftrat,

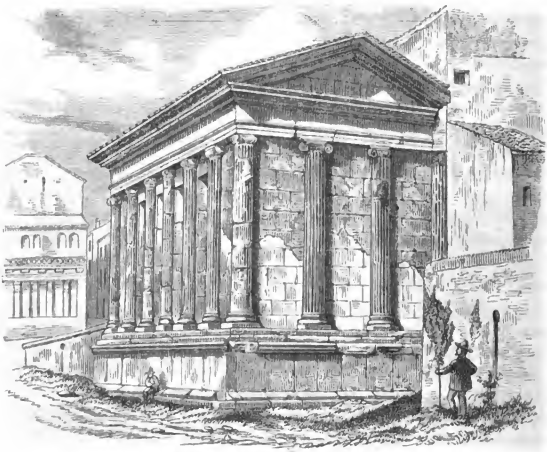


Fig. 221. Tempel der Fortuna Virilis.

welche unter Weglassung der Polsterbildung die Volutenfronte an den vier Seiten zeigte, von der Erscheinung der beiden Aussenseiten der Ecksäule ausgehend, welche lediglich auch an den beiden anderen Seiten wiederholt zu werden brauchte (Saturntempel am Clivus Capitolinus). Im Gebälk blieb man bei dem Einfachsten stehen, vielleicht nur desshalb, weil die ganze Ordnung überhaupt nur zu verhältnissmässig spärlicher Anwendung gelangte.

Denn ehe man zu jener allerdings nicht unpraktischen aber unkünstlerischen und stylwidrigen Verzerrung sich entschloss, durch

welche man auch das Wesen des ionischen Capitäls wieder zerstört hatte und gewissermassen zur asiatischen Behandlung der Volute als reines Ornament zurückgegangen war, hatte das korinthische Capitäl sich eingebürgert und den bei weitem grössten Anklang gefunden. Es ist schon in dem Abschnitte über hellenische Architektur dargethan worden, dass diese jüngste Schöpfung hellenischer Baukunst im Mutterlande zu keiner typischen Gestaltung und coordinirten Geltung neben dem Dorischen und Ionischen gelangte, indem sie nur als eine Spielform neben dem ionischen Capitäl auftrat, ohne im Uebrigen von einer besonderen Behandlung der Säule und des Gebälkes begleitet zu sein; ferner dass wahrscheinlich die korinthischen Säulen des unvollendeten Jupitertempels von Athen, die Sulla um 84 v. Chr. zum Wiederaufbau des capitolinischen Jupitertempels nach Rom schleppte, wenn nicht die



Fig. 222. Korinthisches Capitäl vom Pantheon.



Fig. 223. Compositcapitäl.

ersten daselbst, doch wahrscheinlich diejenigen waren, welche dem an den römischen Werken erscheinenden Typus als Muster zu Grunde lagen. Wenn aber auch zugegeben werden kann, dass dem Römer das korinthische Capitäl wegen seiner dem ionischen Capitäl (ohne die oben geschilderte gewaltsame Verzerrung) fehlenden allseitigen Verwendbarkeit wie durch seinen auch bei minder fein durchgebildetem Detail effectvollen Reichthum am meisten entsprach, so darf doch auch nicht übersehen werden, dass die korinthische Säulenkrone das Wesen und die Aufgabe eines Capitäls überhaupt, den Contrast zwischen den senkrechten Linien der Stütze und den horizontalen des Gebälks, von den einen zu den anderen überleitend zu versöhnen und zugleich von der Kreisform des Schaftes zu dem Rechteck des Gebälkes als Vermittlungsglied den Uebergang zu bilden, vollkommen und jedenfalls vollkommener wie das ionische Capitäl erfüllte (Fig. 222). Während wir desshalb

die Vorliebe der Römer für das korinthische Capitäl keineswegs allzu tadelnswerth finden, muss es aber als eine um so gröbere Verirrung der späteren Zeit bezeichnet werden, wenn die grossen Vorzüge desselben dadurch wieder paralysirt werden, dass lediglich in dem Bestreben der Häufung des Ornamentes ein ionisches Capitäl mit vier Spiralenseiten auf die beiden unteren Blattkränze korinthischer Bildung gepfropft wurde und dadurch jenes Compositcapitäl (Fig. 223) geschaffen ward, welches auch in der Renaissance eine so breite Anwendung gefunden hat.

Dadurch dass der Blätter- und Rankenschmuck des Capitäls allmälig über das Gebälk hinaufwucherte, gewann auch dieses einen besonderen Charakter und erlaubte dem Römer, der sich ja der gesammten hellenischen Architektur nur als umhüllender Decoration bediente, das Korinthische als Ordnung dem Toskanischen (Dorischen) und dem Ionischen zu coordiniren. Wie er aber die korinthische Base durch eine Combination der ionischen mit der attischen gewonnen, so entstand auch die charakteristische Neuerung im Gebälk durch eine solche schon von Vitruv erkannte, aber bisher nicht richtig gewürdigte Verquickung. Der Zahnschnitt schien in seiner Einfachheit und geringen Ausladung nicht zu genügen; man setzte daher die dorischen Mutuli römischer Behandlung, welchen horizontale Lage und das Fehlen der Tropfen charakteristisch ist, entweder an ihre Stelle oder über sie, legte ihnen aber jenen spiralischen Kragstein unter, der wohl am frühesten als Sturzträger der ionischen Thürgewandung in verticaler Lage angebracht worden war, in unentwickelter Weise aber auch an einem Innengesims des Thurms der Winde horizontal angewandt erscheint. Reicher Blätterschmuck gab diesem einen vegetabilischen und somit dem Capitäl höchst harmonischen Charakter; die ganze Gesimsbildung aber erlangte hiedurch eine völlig selbständige Bedeutung und reich-anmuthige Schönheit. Diese ward freilich bald wieder getrübt durch die Unfähigkeit Maass zu halten, welche die römische Kunst der hellenischen gegenüber so sehr benachtheiligt; denn die zunehmende Häufung der Zierglieder erstickte das Verständniss der Hauptformen und bot dafür um so geringeren Ersatz, als die Details mit ihrer Vermehrung an formeller Vollendung verloren.

Wir haben den Tempelbau der Römer nur desswegen in solcher Breite behandelt, weil er für die Erörterung der römischen Säulenordnungen die passendste Basis darbietet. Die Bedeutung der römischen Architektur aber liegt nicht im Tempelbau, sondern in den gemeinnützigen Profanbauten. Wie bei diesen der Zweck das in erster Linie

Maassgebende, so mussten auch die technischen Elemente die künstlerischen bei Weitem überwiegen. In der Bautechnik ist daher der Schwerpunkt der römischen Architektur zu suchen und in dieser treten uns auch die Römer als völlig selbständig und als das bedeutendste Volk des Alterthums entgegen. Nachdem sie frühzeitig dem Quader- und dem Backsteinbau, unterstützt von vortrefflichem heimischen Material, wie dem dauerhaften Tiburtin (Travertin)-Kalkstein, dem leicht bearbeitbaren Tuf, dem vorzüglichen Thon für Ziegel und dem unübertrefflichen Tufsand, der mit Kalk gebunden als Bindemittel zum härtesten Gestein erstarrt, eine bewundernswerthe Ausbildung gegeben, begannen sie auch schon in der Königszeit, wie bereits erwähnt wurde, dieselbe durch den Gewölbebau zu krönen. Im Gewölbe setzen sich die Wände zusammenstrebend als Decke fort, bis sie sich im Scheitel treffen; Stütze und Last, Verticale und Horizontale schmelzen zusammen. Ohne dasselbe ist eine grossartige und solide Raumentwicklung in völliger Geschlossenheit nur sehr beschränkt möglich, und diese gehörte zu den Hauptzielen der römischen Bauthätigkeit.

Das Tonnengewölbe in Quaderbau, wie wir es in der Cloaca Maxima fanden, litt jedoch an einigen Schwierigkeiten. Namentlich erlaubte es seiner massiven Wucht wegen eine grössere Spannung entweder gar nicht, oder nur bei sonst störenden ungeheuren Widerlagern. Diese Uebelstände wurden nun allerdings zum grössten Theile mit der Durchführung des Backsteinbaues in der Wölbung gehoben; aber die Raumentwicklung noch dadurch gehemmt, dass auch in diesem Falle das Auflager beiderseits continuirlich sein musste. Der Höhepunkt des Gewölbebaues ward daher erst durch eine neue und den Römern erfindungseigene Combination erreicht, nemlich gleichsam durch die Ineinanderschiebung von zwei sich gegenseitig rechtwinklig schneidenden Tonnengewölben, eine Neuerung, die man unter dem Namen des Kreuzgewölbes begreift. Diese Erfindung spaltete und reducirte die tragenden Glieder, indem nun statt der zwei Wände, welche dem Tonnengewölbe ein ununterbrochenes Auflager zu bieten haben, deren vier Enden, nemlich vier Pfeiler an den Ecken genügten, das Gewölbe aufzunehmen, wodurch nicht blos zwei Wände wie auch am Tonnengewölbe, nemlich die structiv bedeutungslosen beiden Schirmwände, sondern alle vier mit Ausschluss der Eckpfeiler, alles structiven Dienstes entbunden, in beliebiger Weise durchbrochen, ja ganz weggelassen werden konnten, womit jeder Erweiterung durch Anfügung von Nebenräumen die Bahn geöffnet wurde. Von mehr isolirter Bedeutung ward endlich eine dritte Gewölbeart, nemlich das hemisphärische oder Kuppel-Gewölbe,

welches für kreisförmige Bauten und namentlich Tempel erfunden ward und auch halbirt in den an römischen Tempelcellen und Sälen so beliebten halbkreisförmigen Ausweitungen (Apsiden) in Anwendung kam. Die Entstehungszeit des Kreuzgewölbes wie des hemisphärischen lässt sich nicht ermitteln, doch dürfte sie für beide kaum um mehr als ein Jahrhundert über den Beginn unserer Zeitrechnung hinaufzurücken sein.

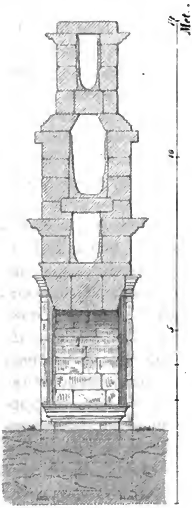


Fig. 224. Durchschnitt der Aqua Marcia, Tepula und Julia an P. S. Lorenzo.

Von den monumentalen Profanbauten sind die auf die öffentliche Wohlfahrt gerichteten wohl am frühesten zu Bedeutung gelangt, wie die grossartigen Wasserableitungscanäle, welche die Grundbedingung der dauernden Existenz Roms bildeten, zeigen. Wie es aber nöthig war, die durch zahlreiche Quellen und durch die Rückwirkungen des Flusses versumpften Niederungen vermittelst künstlicher Ableitung und Uferbauten zu entwässern, so stellte sich anderseits das Bedürfniss heraus, gesundes Trinkwasser von grösserer Ferne durch Zuleitung zu besorgen. Doch vergingen seit dem Bau der Cloaca Maxima mehr als zwei Jahrhunderte, ehe die erste Wasserleitung der Art gleichzeitig mit der Anlage der ersten Heerstrasse in der Aqua Appia durch den verdienstvollen Censor Appius Claudius Caecus zur Vollendung kam (312 v. Chr.). Diesem acht römische Meilen langen, noch ganz unterirdisch angelegten Aquäduct folgten bis Diocletian, an Grossartigkeit, Wasserfülle und Höhe (vgl. Fig. 224) sich stets überbietend, nicht weniger als dreizehn Leitungen, fast insgesammt in den drei die Campagna umschliessenden Gebirgen bis zu einer Entfernung von 42 römischen Meilen gefasst und soviel des trefflichsten Trink- und Badewassers liefernd, dass auch ein Drittheil davon dem wirklichen Bedürfnisse genügt haben würde. Sie waren zum grössten Theil über der Erde auf endlosen Bogen und nicht blos in stupenden und selbst die herrlichen Flussbrücken der Heerstrassen übertreffenden Aquäductbrücken über die Thaleinschnitte, sondern auch sonst so hoch geführt, dass sie

ohne Druckwerk auf der Höhe der Hügel und auch hier in Prachtbrunnen mit bedeutendem Fall münden konnten.

Den grössten Theil des Wassers aber erforderten die Bäder, welche in der Kaiserzeit in den sog. Thermen von dem Bedürfnisse zu maasslosem Luxus und zu einem der Hauptgegenstände der Gunstbuhlerei der römischen Imperatoren bei dem Volke ausarteten. Wenn man später ohne die öffentlichen Kaiserthermen 856 Privatbäder zählte, welche gegen Entschädigung von Jedermann benutzt werden konnten, so gibt diess schon einige Vorstellung von der Bedeutung und Ausdehnung, welche der Badegebrauch, seit der Tiber allein nicht mehr genügte, gewonnen, die aber durch die Thermen noch mehr als verdoppelt wurde. Der erste Gründer einer solchen Anlage war Agrippa 25 v. Chr., wahrscheinlich angeregt durch das Vorbild der griechischen Gymnasien. Wie aber das Verhältniss der vormals überwiegenden Leibesübung zu der Leibespflege in der Kaiserzeit sich umgekehrt hatte, indem die erstere den unbestrittenen Herrn der Erde weniger nöthig schien, die letztere aber über das Bedürfniss weit hinausgehend mehr und mehr den Charakter des Genusses annahm, to treten auch in den Thermen die Räume für ernstliche körperliche Uebungen, der Hauptbestandtheil der griechischen Gymnasien, zurück hinter der Abtheilung für Körperpflege und Genuss, nemlich für das zum Bade vorbereitende mehr ergötzliche Spiel und für das vornehmlich warme Bad, von welchem letzteren auch die ganzen Anlagen den Namen »Thermen« erhielten. Die vormaligen Badekammern wurden daher auch zu gewaltigen Sälen, welche die bedeutendste Gelegenheit zur Entfaltung der imposanten Saalarchitektur der Römer darboten.

Diess würde schon der einzige Saal, welcher von den Agrippathermen sich erhalten, beweisen, der merkwürdige Kuppelbau (Fig. 225), welcher seiner Schönheit wegen von Agrippa selbst unter Voranstellung einer tempelfrontartigen Porticus nachträglich in einen Tempel, das sog. Pantheon, umgewandelt wurde und, abgesehen von seiner nicht für einen freistehenden Bau angelegten und desshalb nur durch den Charakter der Solidität und sonst nicht vortheilhaft wirkenden Aussenseite, seiner harmonischen Verhältnisse wegen die Bewunderung verdient, die ihm von jeher zu Theil geworden. Ob die nächsten Thermen, wie die des Nero, Titus, Traian, Commodus, die der bahnbrechenden Anlage des Agrippa nachfolgten, diese überboten, können wir nach den zum Theil ganz unbedeutenden Resten nicht mehr beurtheilen; doch ist es zweifellos, dass diess bei den Anlagen des Caracalla und des Diocletian der Fall war, von welchen die ersteren noch den

ganzen Plan selbst mit einem Theil der musivischen Pavimente, die letzteren den Hauptsaal in fast völliger Erhaltung (jetzt die schöne Kirche S. Maria degli Angeli) zeigen. Der Hauptbau pflegte von einem ausgedehnten Umfassungsbau eingeschlossen zu werden, welcher z. B. an den sog. antoninischen Thermen des Caracalla an der Fronte (Fig. 226 *a*) eine Reihe von Einzelbädern, an den anstossenden Seiten segmentförmige Ausweitungen (Exedren) mit verschiedenen Sälen (*b c*) wahrscheinlich für geistige Unterhaltungen, rhetorische und poetische Vorträge,

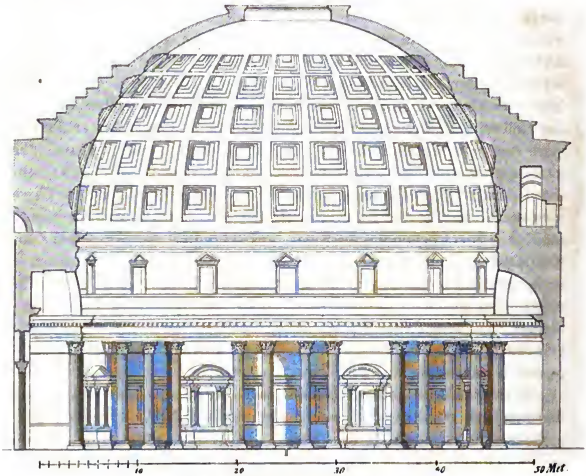


Fig 225. Durchschnitt des Pantheon.

Disputationen u. s. w.; in der Abschlusslinie aber ein einseitiges Stadion mit Sälen zu gymnischen Zwecken (*d*) und das Wasserreservoir (*e*) enthielt. Der Hauptbau bot zu beiden Seiten (*g p*) gewaltige Spielsäle zur Vorbereitung auf das Bad, in der Mitte (*i k l*) die Säle für das gemeinschaftliche kalte, laue und heisse Bad, in den anstossenden kleineren Gemächern aber Räume zum Aus- und Ankleiden, Salben, Schaben u. s. w. dar. Zwischen dem Innenbau und der Umfriedung waren offene Rennbahnen und Promenaden mit Bosquets und Fontänen, die

Reize der Natur zu der Grossartigkeit des Gebäudes fügend. Waren die auf die antoninischen Thermen folgenden des Alexander Severus, Decius und Constantin vielleicht minder bedeutend, so wurden dagegen selbst jene von denen des Diocletian wenigstens an Geräumigkeit übertroffen, indem sie fast das Doppelte der Badeplätze der antoninischen, welche deren schon 1600 fassten, enthielten.

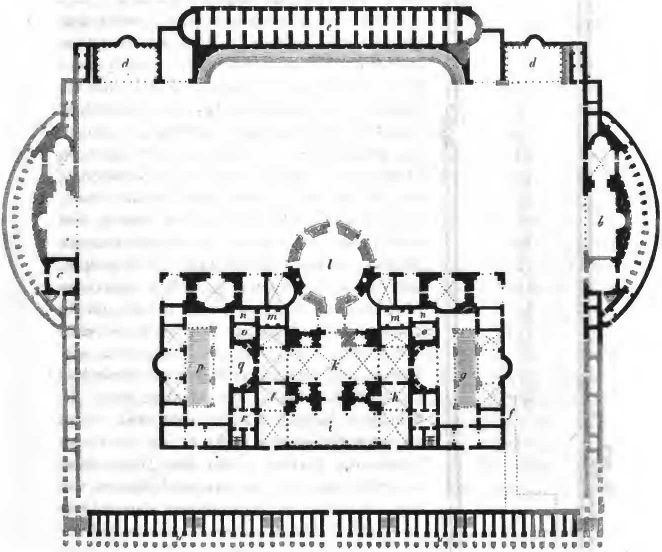


Fig. 226. Grundriss der Thermen des Caracalla.

Wenden wir uns nun zur nächsten, kaum minder bedeutenden Gebäudeklasse der römischen Architektur, nemlich zu den Anlagen für die Spiele, den Circi, Theatern und Amphitheatern. Der Circus ist fast so alt wie Rom selbst; doch erinnert die Entstehung des Circus Maximus durch bauliche Unansehnlichkeit an die Hippodrome altgriechischer Zeit. Die Abhänge des Thaleinschnittes zwischen Palatin und Aventin dienten als Zuschauerräume, die Thalsohle als Kampfplatz.

Erst 327 v. Chr. wurden die Schranken (Carceres) baulich hergestellt, und selbst die Erneuerung des Ganzen durch Caesar beschränkte die monumentale Herstellung des Zuschauerraumes noch auf die unteren Geschosse, so dass erst unter Domitian und Traian das hölzerne Obergeschoss durch ein steinernes ersetzt und dadurch das Ganze monumental vollendet wurde. Sitzstufenanlage, Treppen u. s. w. wurden dem griechischen Vorbilde nachgebildet; charakteristisch römisch erscheint ausser einem Wassergraben rings um die Arena (Euripus), der die unteren Zuschauerräume bei den Thierhatzen schützen sollte, die Spina und die Anordnung der Schranken. Die erstere, ein niedriger Mauerdamm zwischen den beiden Wendesteinen (Meten), mit Victoriensäulen, Altären, Aediculen, Statuen, Obelisken u. s. w. besetzt, war nicht genau den Linien des Zuschauerraumes parallel, sondern derartig etwas schräg gestellt, dass sie an der rechten (Anlaufs-) Seite etwas breitern Raum liess, wie an der linken, um ein allzu grosses Gedränge der hier noch so ziemlich in einer Linie laufenden Gespanne zu verhindern und zugleich allen gleiche Chancen zu ermöglichen. Dazu aber mussten auch die Schranken besonders vorgerichtet sein, indem sie einen Kreisbogen bildeten, der von einem Punkte zur Rechten neben dem Spinaanfang aus beschrieben war, so dass alle Gespanne von den Schranken aus bis zu diesem zunächst anzustrebenden Punkte denselben Radius und somit gleiche Entfernung hatten. Die besterhaltenen Circi, wie der von Bovillae (bei Albano) und des Romulus, des Maxentius Sohn an der Via Appia (Fig. 227) zeigen auch diese Einrichtungen; der Circus Maximus aber ist, wie alle übrigen Circi Roms, leider fast bis auf den letzten Stein zerstört.

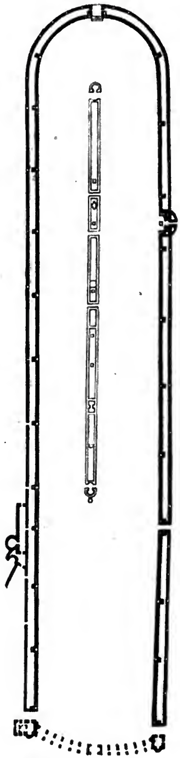


Fig. 227. Grundriss vom Circus des Romulus, des Maxentius Sohn.

Dem Theater fehlte lange Zeit die staatliche Anerkennung, und das bis zum Ende der Republik festgehaltene

Gesetz, welches innerhalb der Bannmeile kein Theater mit Sitzplätzen und namentlich kein ständiges zu erbauen erlaubte, hemmte jede monumentale Entwicklung. Dramatische Vorstellungen zwar waren, seit man das griechische Theater kannte, nicht zurückzuhalten und wenigstens die Komödie beliebt und auch von römischen Dichtern mit Erfolg gepflegt. Wie sie aber nur auf Festzeiten beschränkt und Privatunternehmungen waren, so fiel auch die Herstellung der nur für wenige Tage improvisirten Theaterräume denjenigen zu, welche durch Veranstaltung der Spiele das Publicum für ihre ehrgeizigen Pläne zu gewinnen suchten. So wurden denn in letzter Zeit Bühnen aufgeschlagen, welche der decorativen Pracht der alexandrinischen Periode gleichkamen, wie die Bühnen des hölzernen Theaters, das der Aedil M. Scaurus für einige Tage herstellen liess, mit 360 Marmorsäulen und 3000 Bronzestatuen geschmückt war, während das riesige Zuschauergerüst nicht weniger als 80,000 Plätze enthielt. Solch unwirthschaftlicher Maasslosigkeit machte durch das erste steinerne Theater Pompeius ein Ende, welcher trotz seiner damaligen Allgewalt auch nur dadurch der Einsprache der strengen Partei entgehen konnte, dass er die steinernen Sitzstufen gleichsam zur Treppe eines Tempels gestaltete, den er auf der Höhe der Cavea errichtete. Diesem ersten ständigen Bau folgten unter Augustus noch zwei andere, der des Marcellus und des Balbus, von welchen aber der erstere nur mehr die Hälfte der Sitzplätze des Pompeiustheaters, nemlich 20,000, das Balbustheater sogar nur 11,600 enthielt. In späterer Kaiserzeit waren selbst diese zu viel, indem das Theater alle Zugkraft verlor, als das Volk einmal im Amphitheater Blut gekostet hatte. Doch war im ganzen römischen Reiche kaum eine halbwegs bedeutende Stadt zu finden, in welcher sich um die augusteische Zeit nicht ein monumentales Theater erhoben hätte, und selbst kleine Städte, wie Tusculum, das noch eines der besterhaltenen birgt, blieben nicht leicht zurück.

Die charakteristischen Unterschiede des römischen Theaters und seines Vorbildes, des griechischen, bestanden hauptsächlich in Folgendem: Die Orchestra war, wie das umstehend (Fig. 228) gegebene vitruvische Schema lehrt, nur mehr ein Halbkreis, indem die Scenenwand (P Q) nicht mehr wie eine Tangente, sondern wie eine Kreisbogensehne zu dem vollen Kreise sich verhielt und das Proscenium sich bis zur Mitte des letzteren (C D) erstreckte, wodurch die Bühne dem Zuschauerraum in zweckmässiger Weise näher gerückt ward. Auch verlor der übrigbleibende Theil des Kreises, die Orchestra, die vorige Bestimmung für den Chor, und war vielmehr zum Senatorenparket oder überhaupt zum

Raum für die höheren Rangklassen, welche dann auch ihre eigenen Stühle dahin zu besorgen hatten, geworden. Der Zuschauerraum aber, welcher ebenso wie die Orchestra sich auf den Halbkreis beschränkte, gewann äusserlich dadurch eine ganz veränderte Gestalt, dass nun nicht mehr auf die Oertlichkeit Bedacht genommen zu werden brauchte und ein geeigneter Felsenabhang, der gleichwohl wenn thunlich benutzt wurde (Tusculum), entbehrlich ward. Denn mit der Durchführung des Gewölbebaues war dafür künstlicher Ersatz zu schaffen, ohne dass man durch einen massiven Sitzstufenunterbau das Auge beleidigte. Man stellte nemlich Tonnengewölbe über einander und schloss diese äusserlich mit Arkadenreihen ab, an welchen überdiess der ganze Formenreichthum classischer Architektur zu verwerthen war, indem man in

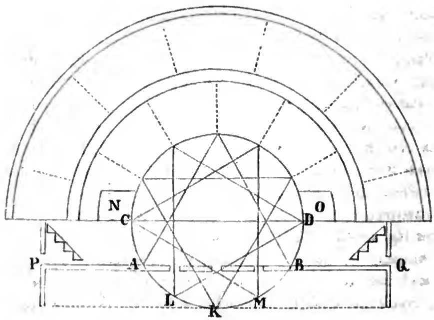


Fig. 228. Römisches Theater nach Vitruv.

der Regel das Untergeschoss mit toscanischen, das mittlere mit ionischen und das obere mit korinthischen Halbsäulen und entsprechenden Gebälken decorirte. Am erhaltensten wird uns diese Aussenbehandlung an den Amphitheatern begegnen; doch fehlt es auch nicht an namhaften Resten von Theatern, wie von dem des Marcellus, wovon nebenstehende Figur 229 eine Probe der Aussenbehandlung der Cavea gibt, von dem Theater zu Orange in Südfrankreich, zu Aspendos in Kleinasien u. s. w.

So monumental, architektonisch geschlossen, gegliedert, reich und zweckmässig aber auch das römische Theatergebäude sich gestaltet hatte, so konnte doch das Theater bei den Römern nicht zur rechten

Blüthe gelangen, weil die Perle der Bühne, die Tragödie, nicht volksthümlich und die Komödie nicht politisch wurde. Das kriegerisch-blutige Schauspiel, wie es sich in Gladiatoren- und Thierkämpfen darstellte, musste eine ungleich grössere Anziehung bei jenem Volke ausüben. das dem Mars eifriger huldigte als den Musen. Beide Spiele hatten indess lange Zeit keinen besonderen Raum: die Gladiatoren kämpften seit ihrer Einführung durch M. und D. Brutus anlässlich einer Leichenfeier 264 v. Chr. auf den Foren, und die Thierhatzen, von Metellus mit der Tödtung der den Karthagern abgenommenen Elephanten 252 v. Chr. begonnen und von Aemilius Paullus durch die von den Bestien vollzogene Hinrichtung der gefangenen Ueberläufer dem römischen Geschmacke noch zugänglicher gemacht, wurden im Circus abgehalten. Doch konnte sich dieser nicht als zweckmässig erweisen, da er lang und schmal und überdiess durch die Spina behindert war, anderseits aber trotz Gitter und Graben die Zuschauer nicht genügend vor den gereizten Thieren schützte.

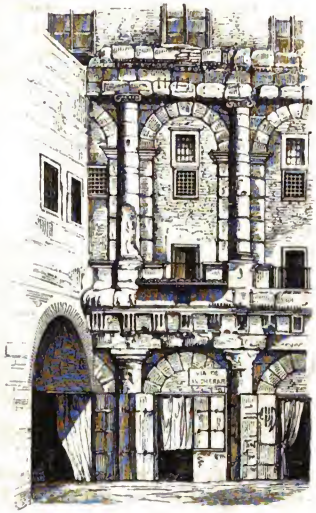


Fig. 229. Vom Theater des Marcellus in Rom.

Ob nun das Amphitheater aus dem Gedanken des C. Curio entstand, welcher im Jahre 59 v. Chr., um das Volk durch Neues zu überraschen, zwei hölzerne Theater mit dem Rücken der Cavea aneinanderstossend hergestellt hatte, die — wunderlich genug! — nach beendeter scenischer Vorstellung gedreht werden konnten, so dass die beiden Zuschauerräume gegeneinander sahen und so einen für darauffolgende Gladiatorenkämpfe passenden Raum einschlossen, oder ob der Plan einer amphitheatralischen Anlage durch eine entsprechende Zusammenziehung solcher Stadien, welche an beiden Enden in Curven

abgerundet waren (Aphrodisias in Carien) sich bildete, wissen wir nicht, doch ist kaum zu bezweifeln, dass bereits das hölzerne Theatrum vena-

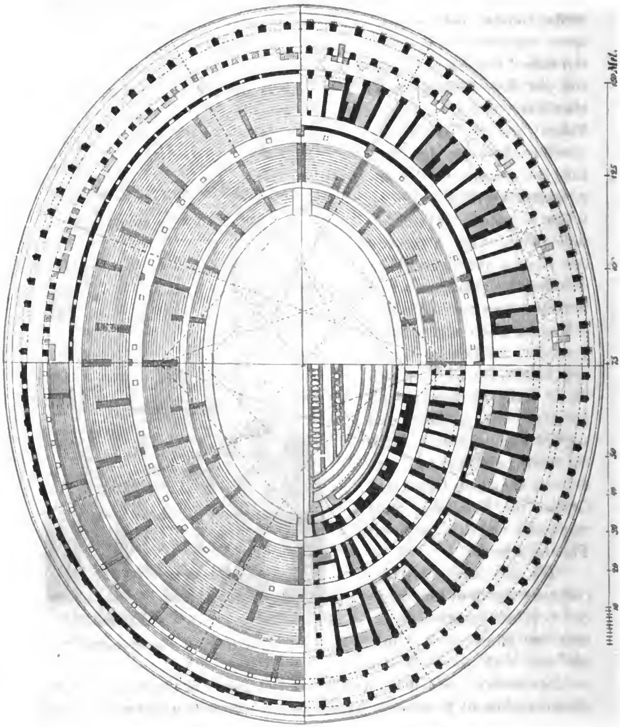


Fig. 230. Grundriss des flavischen Amphitheaters.

torium des Caesar die fertige Gestalt hatte, wie auch das unter Augustus erbaute steinerne Amphitheater des Statilius Taurus und die hölzernen des Augustus, Tiberius und Nero. Schon die Flavier erkannten, dass

kein Geschenk dem Volke dankenswerther erschien, als die Herstellung eines entsprechenden Raumes gerade für diese Spiele, und so entstand, den Zuschauerräumen der Theater gleichartig aber von viel bedeutenderen Dimensionen, durch sie jenes Werk, das vielleicht das gewaltigste

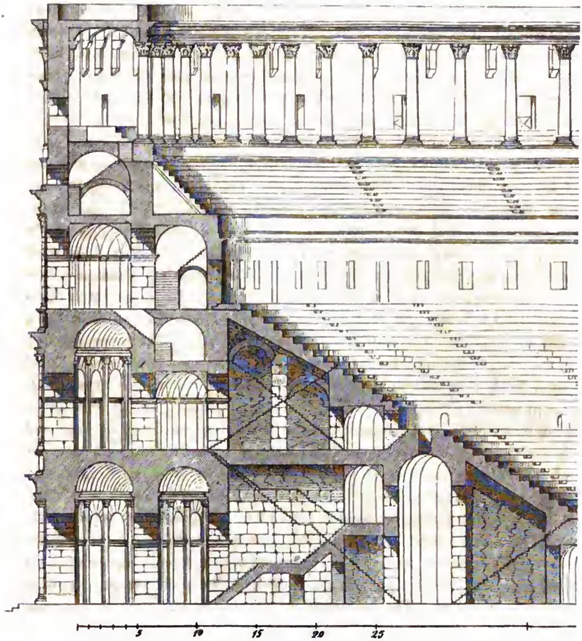


Fig. 231. Durchschnitt des Zuschauerraums des flavischen Amphitheaters.

aller Zeiten und grossentheils erhalten unter dem Namen Colosseum weltbekannt ist (Fig. 230 und 231). Auch die Provinzialstädte blieben nun nicht mehr zurück und die erhaltenen Anlagen der Art, wie zu Reggio, Pompeii, Herculaneum, Albanum, Tusculum, Sutri, Pola,

Verona, Nimes, Trier, Constantine u. s. w. zeigen verhältnissmässig nicht geringere Grossartigkeit.

Kaum minderer Bedeutung, wie die Anlagen für die öffentlichen Spiele, erscheint die ungemein reiche Klasse der Grab- und Ehrendenkmäler. In früherer Zeit wird für die ersteren, wie einige Reste zeigen, wohl die Tumulusform nach Art der etrurischen Gräber vorherrschend gewesen sein. Einen Tumulus, dessen Cylinder auf einem zum Theil noch erhaltenen quadratischen und mit toscanischen Halbsäulen decorirten Sockel ruhte, dürfen wir uns namentlich auch über dem merkwürdigen Grablabyrinth der Scipionen vor der Porta Appia, jetzt innerhalb Porta S. Sebastiano, denken, und auch die hervorragendsten älteren Grabdenkmäler um Rom verrathen eine solche Form. Im Laufe der Zeit wuchs der Basamentring in demselben Grade in die Höhe, als der vormals grundwesentliche Tumulus zum Zeltdach verschrumpfte und die grossartigen Gräber der Caecilia Metella, des Crassus Gemahlin, und der Plautier an der Via Appia und Tiburtina zeigen den ersteren schon bedeutend im Uebergewichte. An dem Tumulusgrab des Augustus an der Via Flaminia (jetzt innerhalb Porta del Popolo) erscheint der 94 M. im Durchmesser haltende Cylinder durch dreizehn Nischen, einst mit Statuen geschmückt, gegliedert, während der nach augusteischer Liebhaberei archaisirende Erdkegel darüber mit Cypressen bepflanzt und mit einer Kolossalstatue des Erbauers gekrönt war. Noch grossartiger war das von Hadrian erbaute Kaisergrabmal, dessen unterer Cylinder jetzt den Kern der Engelsburg bildet, einst aber wenigstens noch einen säulenumkränzten kleineren Cylinder und auf diesem statt des Kegels den zeltdachförmigen Abschluss trug. Wo der gebotene Raum zu so breit gelagerten Monumenten zu beschränkt war, trieb die nebenher gehende Idee des aufgerichteten Denksteines die Malzeichen thurmartig in die Höhe, meist in übereinandergesetzten, allmälig an Dimensionen abnehmenden Cuben, manchmal in quadratischen oder runden (cellen- oder monopterosartigen) Säulenädiculen abschliessend, wie das letztere das herrliche Beispiel von St. Remi in Südfrankreich zeigt. Die Mannigfaltigkeit, welche übrigens in den endlosen Gräberreihen an der Via Appia vom einfachen Cippus oder vom unterirdischen Gesellschaftsgrabe, nach den taubenschlagartigen Tausenden von Aschenlöchern Columbarium genannt, bis zum meilenweit sichtbaren Kolossalgrabe, das jetzt Häuschen und Olivengärtchen bequem auf der Cylinderplatform gelagert oder die Reste mittelalterlicher Umwandlung in ein Baronalfort zeigt, ist ungemein gross, zumal auch ganz fremdartige Formen nicht verschmäht wurden, wie die des Porse-

nagrabes an dem sog. Horatiergrab von Albano oder die der ägyptischen Pyramiden in dem Grabmal des C. Cestius an der Porta di S. Paolo. Zur Ausbildung von Grottengräbern mit in die Felswand gehauener Façade bot jedoch das Terrain weniger Gelegenheit; doch zeigt auch hiefür das nach den zwölf Fascen sog. Consulargrab am Albanersee ein sehr bemerkenswerthes Beispiel, wenn auch im Allgemeinen diese Art in gebirgigen Provinzen namentlich des Orients mehr Anwendung fand, wie z. B. in Petra, wo ganze Reihen von sumtuosen Felsenfaçaden mit tempelartig scenischer Architektur allerdings mehr Reichthum als Geschmack verrathen (Fig. 232).

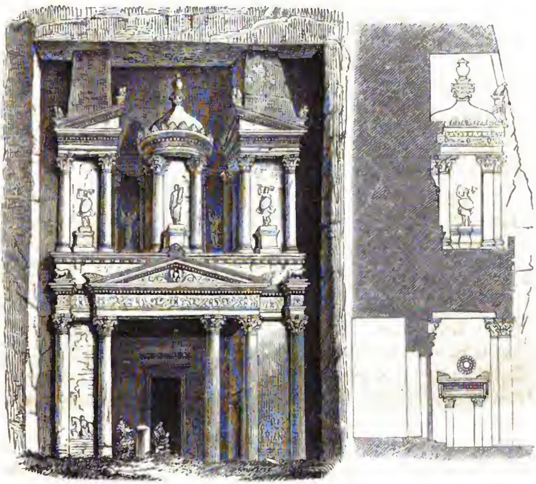


Fig. 232. Ansicht und Durchschnitt eines Felsengrabes von Petra.

Die Ehrendenkmäler gehören nicht in dem Maasse, wie in Griechenland, in das Gebiet der Plastik. Denn in Rom erlangte das Piedestal das Uebergewicht über das statuarische Bildwerk, wie ja auch die Inschrift gewöhnlich mehr zu fesseln vermochte als das mit wenig Ausnahmen nicht zu bemerkenswerthe Standbild. Auch stellte man die Statuen gerne auf Säulen, welche dann entweder selbst charakteristischen

Schmuck annahmen, wie die mit Schiffschnäbeln gezierte Saule des Duilius (260 v. Chr. errichtet) oder zu riesigen Dimensionen anwuchsen und schon dadurch die bekrönende Statue dem Auge mehr entzogen. Ehrensäulen waren in der Kaiserzeit sehr beliebt, seit in dem Traiandenkmal, welches zugleich (im Sockel) das Grabmal dieses Kaisers wurde, das sumtuoseste Beispiel gegeben ward. Der Schaft wurde dann manchmal zu figurenreichen Reliefs benutzt, welche mit der innen angebrachten Wendeltreppe sich spiralisch aufwärts wanden, wie an den noch erhaltenen Triumphalsäulen des Traian und Marc Aurel, oder auch



Fig. 233. Triumphbogen des Titus.

lediglich architektonisch behandelt, wie an der Granitsäule des Antoninus Pius, deren Sockelrelief unten (Fig. 246) abgebildet ist, und ausserhalb Rom zu Cussi (Frankreich), Alexandria, Constantinopel und Ancyra.

Ward schon in diesen das Bildniss von dem Monumente, die Plastik von der Architektur entschieden überwogen, so tritt diess in noch höherem Grade in den Ehren- und Triumphbogen entgegen. Jetzt, da von den zahlreich erhaltenen Denkmälern der Art die Reiter- oder Quadrigenbilder verschwunden sind, möchte man auch ganz vergessen, dass diese im Grunde das Wesentliche und die Bogen selbst

nichts Anderes als deren Piedestale sind, welche über die Strasse gesetzt waren und desshalb mit Durchgängen versehen sein mussten, wozu indess wohl auch die nur für die Triumphaltage gezimmerten und decorirten Festpforten die Anregung gegeben haben mochten. Diese in republicanischer Zeit seltenen, dagegen in der Kaiserzeit um so häufigeren Denkmäler repräsentiren wie kein anderes Werk das Ideal römischer Kunst: der massive Gewölbkern, äusserlich verkleidet mit lediglich decorativem und ganz functionslosem, manchmal verkröpftem Säulen- und

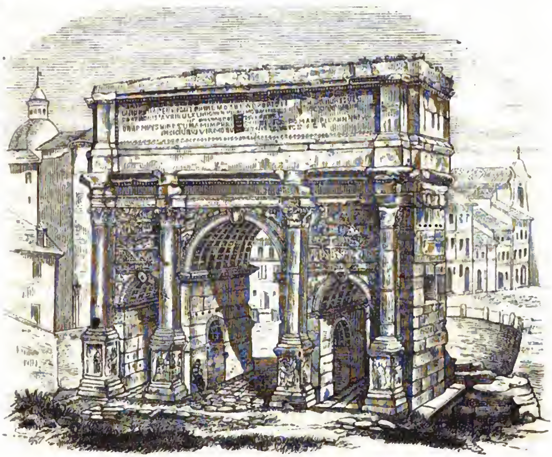


Fig. 234. Triumphbogen des Septimius Severus.

Gebälkschmuck, der wieder chronikartige Reliefs zwischen sich nimmt, die zahlreichen Statuen sowohl auf den Säulen wie auf der Platform, die an der Attika, dem auf den Bogen gelegten Piedestal im engeren Sinne, angebrachte ausgedehnte Inschrift, welche allein schon die mehr zierenden Statuen überwiegt, diess Alles athmet römischen Geist und spiegelt die solid ostentiöse Tendenz, welche die ganz dem jeweiligen Zweck untergeordnete Kunst der Römer beherrscht.

Triumphbogen haben sich in allen Provinzen, wie in Italien zu Benevent, Ancona, Rimini, Susa, Aosta, in Frankreich zu St. Remi,

Orange, Besançon, Carpentras, Cavaillon, Reims, in Spanien zu Alcantara, Merida, Bara, Caparra, in Afrika zu Theveste, El Kasr u. s. w. erhalten. Als die häufigsten Erbauer erscheinen Augustus, Traian und Hadrian. Zu Rom allein erheben sich noch vier, zwei mit einfachen (Drusus- und Titusbogen, Fig. 233) und zwei mit dreifachen Durchgängen (Bogen des Septimius Severus, Fig. 234, und des Constantin). Der letztere übertrifft seinen Vorgänger wohl nur desshalb an Schönheit der Composition und der Verhältnisse, weil er nicht blos nach dem Vorbilde, sondern selbst aus den Materialien eines Traianbogens hergestellt ist und sonach nicht blos ein Denkmal eines der grössten weltgeschichtlichen Ereignisse, des Sieges an der milvischen Brücke, sondern auch einer fast beispiellosen Kunstarmuth oder vielmehr Productionsträgheit ist, wie sie mit Constantin in Rom Platz greift.

Ausser den Triumphbogen schmückten auch noch andere Bogendenkmale die Strassen und Plätze Roms, nemlich die Iani. Gewöhnlich einfach, wie die drei Iani am Forum Romanum, erhoben sie sich an Strassenkreuzungen zu ansehnlichen Gebäuden, welche, weil kreuzweise Durchgänge bildend an den vier Seiten von gleicher Gestalt und sonach vierfrontig (quadrifrontes) waren. Trugen jene einen doppelgesichtigen Ianus auf ihrem Scheitel, so passte für die letzteren ein vierfacher, wie er sich auch in Hermen erhalten hat, eine Bildung, die zum Alles sehenden Wächter auf den Verkehrsplätzen wie geschaffen erscheint und hierin durch zahlreiche andere an solchen Denkmälern angebrachte Götterbilder — der mit Ausschluss der Attika wohlerhaltene Ianus Quadrifrons am Forum Boarium (Fig. 215 zu Anfang dieses Abschnittes) zeigt nicht weniger als 32 Bildnischen — noch unterstützt ward.

Dem reichen Schmuck der Plätze (F o r a) durch Altäre, Statuen, Ehrensäulen und Bogen entsprach auch deren Umgebung. Breite Säulengänge mit Bazars legten sich an die Seiten, unterbrochen von Tempelfronten oder Sitzungssälen (Curien), welche wohl, als templa im sacralen Sinne, von der Tempelform wenig abweichend zu denken sind. Die grösste Bedeutung aber erlangten die ohne Zweifel nach Namen, Bestimmung und Gestalt sich an griechische Vorbilder anlehnenden B a s i l i k e n, welche sowohl in Hinsicht auf ihren Zweck als Gerichts- und Verkehrshallen, wie auf ihre Anlage geradezu als gedeckte Erweiterungen der Fora zu betrachten sind. Wir kennen mehre Gebäude der Art aus der Kaiserzeit genauer, alle unter sich sehr abweichend, so dass aus ihnen sich wenig mehr Gemeinsames ergibt, als eine Saalanlage mit einem grösseren, von schmalen Nebenschiffen umgebenen Mittelraum. Doch wird es mir (»Die Urform der römischen Basilika«, Mit-

theilungen der k. k. Centralcommission für Baudenkmale 1869. S 35 fg.) gelungen sein, die Gestalt der ältesten römischen Basilika, der von Cato 185 v. Chr. erbauten Basilica Porcia, dahin festzustellen, dass sie ein Oblongum bildete, von dessen Schmalseiten eine die gegen das Forum gewandte Fronte bildete, während die andere sich in eine kleine Exedra oder Apsis ausweitete; ferner dass der Mittelraum an den vier Seiten von zweigeschossigen Gängen, von demselben durch Säulen getrennt, umschlossen, dass aber dieser Mittelraum keineswegs höher war, wie die Umgänge, was der allseitigen Beleuchtung wegen, wie sie die freistehende Basilika durch die Seitenräume reichlich ermöglichte, unnütz und auf dem doppelten Säulenoblongum structiv bedenklich war; und endlich, dass dem Ganzen an der Fronte eine Porticus mit flachem Dache vorgelegt war (vgl. Fig. 1. 2. 3 der angezogenen Abhandlung).

Finden wir demnach an der Porcia eine Bildung, welche aus unten noch zu beleuchtenden Gründen der christlichen Basilika nicht zu ferne stand, so lässt sich zwar annehmen, dass diess auch an den übrigen Basiliken der Republik in ähnlicher Weise der Fall war, von welchen wenigstens die Fronte an einer Schmalseite ziemlich sicher ist; es erscheint aber aus den Anlagen der Kaiserzeit unzweifelhaft, dass bald an die Stelle des Urtypus die grösste Freiheit trat, welche nichts festhielt als einen grösseren Saalraum in der Mitte. So hatte, um die sicheren forensen Basiliken der Kaiserzeit einer vergleichenden Betrachtung zu unterziehen, die Basilika Iulia am Forum Romanum die Fronte an einer Langseite, einen doppelten Umgang mit Pfeilerarkaden, in welchen auch das Gebäude wenigstens nach der Fronte zu offen war, und weder Säulen noch Apsis. Die Normalbasilika des Vitruv mit doppelgeschossigem Säulenumgang war gleichfalls in einer Langseite nach vorne gewandt und ohne Apsis; dessen Basilika zu Fanum aber erhob in gleicher Façadenanordnung das auf gewaltige Säulen gestellte Mittelschiff über den doppelgeschossigen Umgang, welcher jedoch dem Eingang gegenüber, mithin an einer Langseite unterbrochen war und den Einblick in einen angebauten Tempel gewährte, dessen Vorraum zugleich die Tribüne bildete (vgl. die Innenansicht in meiner Uebersetzung des Vitruvius). Eine eigentliche Apsis fehlt auch der die Schmalseite nach vorne wendenden Basilika zu Pompeii, während die Basilika Ulpia an beiden Schmalseiten grosse Exedren, die Fronten aber an den Langseiten hatte. Ganz abweichend endlich tritt die Basilika des Maxentius (Fig. 235), von Constantin vollendet und benannt, auf, welche ganz und zwar in den Nebenschiffen in Tonnen- und im Mittelschiffe in Kreuzform gewölbt, zwei Apsiden zeigt, nemlich die eine an der Schmalseite,

die andere an der Langseite, welchen auch Fronten an den correspondirenden Seiten entsprechen: überhaupt einer der merkwürdigsten und bedeutendsten Saalbauten des Alterthums, mit welchem die antike

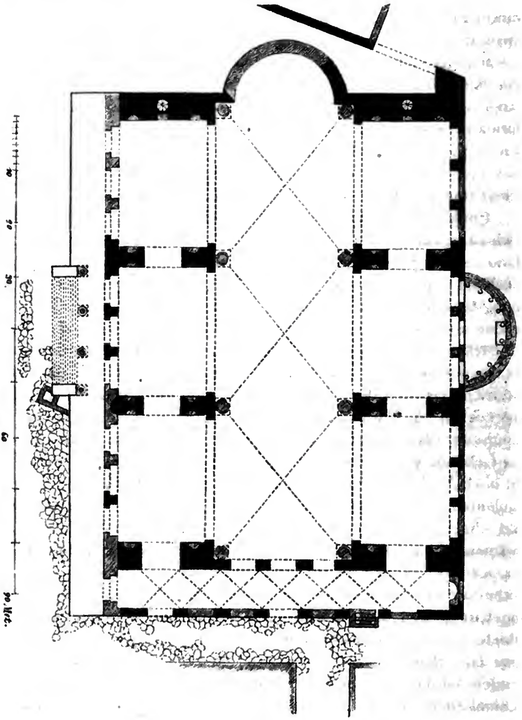


Fig. 235. Grundriss der Basilika des Maxentius (Constantin).

Architektur würdig abschliesst, aber sowohl in der Verquickung der beiden Richtungen wie in der ganzen originellen Behandlung den basilikalen Typus völlig überwunden hat. Um diesen war es auch den

Architekten der Kaiserzeit gar nicht zu thun, indem vielmehr Benutzung der gegebenen Oertlichkeit, Entfaltung des jeweiligen structiven Vermögens, Zweckmässigkeit, Pracht und Neuheit der Behandlung von grösserer Wichtigkeit erschien, so dass nur noch der gleiche Zweck übrig geblieben war, das Programm der Anlage aber lediglich das eines öffentlichen Saalbaues war.

Das römische Wohnhaus endlich war in früherer Zeit mit dem etrurischen oder richtiger altitalischen identisch und sonach im Allgemeinen dem hellenischen verwandt. Doch blieb die specifisch italische Hofanlage ohne Vordachstützen (Atrium) auch noch in der Zeit, als das griechische Peristyl Eingang gefunden und nicht selten tritt uns in

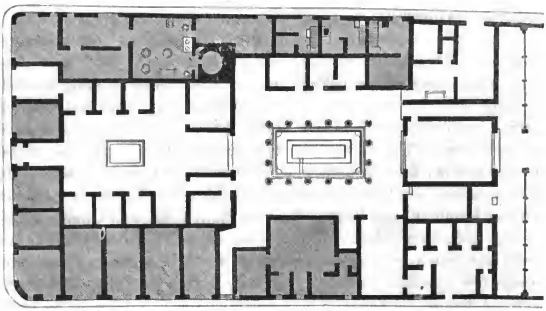


Fig. 236. Haus des Pansa in Pompeii.

Pompeii eine Verbindung beider Hofarten in der Weise entgegen, dass der vordere Raum in Atriumform, der hintere dagegen in Peristylform hergestellt war, und so das Ganze, weil beide Höfe ihre besondere Gemächerumgebung hatten, als ein Nebeneinander des römischen und griechischen Hauses in unverschmolzener Doppelung erscheint (Fig. 236). Von der Behandlung der Fussböden und Wände der meist kleinen und lediglich durch die nach den Höfen führenden Thüren beleuchteten Gemächer wird im Abschnitte über die Malerei gehandelt werden; hier haben wir es nur noch mit den bedeutenderen Räumen zu thun, welche in der letzten Periode der Republik und in der Kaiserzeit die Häuser der Vornehmen in Paläste verwandelten. Mit dem Luxus der Tafel stieg die Pracht der Speisesäle (Triclinien); mit dem wachsenden Sinn

für Literatur und Kunst die der Bibliothek- und Pinakotheksäle. Von den Formen hiefür scheint Manches in die hellenistische Zeit zu gehören, worauf die Bezeichnung des ägyptischen und kyzikenischen Saales hinweist, namentlich die Erweiterung der Räume durch Säulenstellung, wie im »viersäuligen« Saal oder im »ägyptischen«, in welchem letzteren ein übereinander gedoppeltes Säulenrechteck das Mittelschiff über die Nebenschiffe emporhob. Doch trat auch die Gewölbetechnik in ihr Recht ein, in welchem Falle dann die Säulen mehr decorativ an die Wände gerückt wurden, wie im sog. korinthischen Saale. Dabei handelte es sich viel um kostbaren farbigen Marmor für die Schäfte, um reiche Vergoldung in den Lacunarien und Decken ja selbst in den nicht selten bronzenen Capitälen, kurz um reichen Schmuck, wie er auch dem Gewölbebau vorzugsweise zusagend war.

Einer von den Sälen des vornehmen Wohnhauses aber erfordert, wenn er gleich verhältnissmässig selten sein mochte, durch seine immense Bedeutung für die Zukunft, eine besondere Betrachtung, nemlich die Privatbasilika. Diese wird als für den Mann von Stand und Würden nöthig, »weil in dessen Hause sowohl Staats- als Privatberathungen abzuhalten und schiedsrichterliche Erkenntnisse zu fällen waren«, schon in augusteischer Zeit erwähnt und kann wohl nicht anders als bis auf einen gewissen Grad den öffentlichen Basiliken auf dem Forum aus der Zeit der Republik, der Porcia, Aemilia, Sempronia und Opimia nachgebildet gedacht werden. Doch scheint sie sich mit dem Urtypus der Porcia verglichen in zwei nicht unwesentlichen Beziehungen schon von vorneherein geändert zu haben. Erstlich in Bezug auf die Lichtzufuhr: denn da der in den Hauscomplex eingeschlossene Saalbau nicht mehr die Anbringung von Fenstern an der Aussenseite wie bei der forensen Basilika ermöglichte, so hatte man nur die Wahl das nöthige Licht durch hypäthrale Deckenbildung zu beschaffen oder nach Art des ägyptischen Saales durch Ueberhöhung des Mittelschiffes und Anbringung von Fenstern in dieser. Man wählte das Letztere, ward aber dadurch zu einer weiteren Modification gedrängt. Denn auf ein zweigeschossiges Säulenrechteck ausser Decke und Dach auch noch eine höhere Wand zu stellen, musste dem solidbauenden Römer bedenklich erscheinen, indem namentlich die Ecken in Gefahr sein mussten zu knicken, und einen kräftigeren Abschluss, als ihn übereinander gestellte Säulen darboten, dringend erforderten. Um einen solchen zu gewinnen, brauchte man nur die Allseitigkeit der Nebenräume aufzugeben und diese nur zweiseitig als zwei Nebenschiffe herzustellen, wodurch die Wände der Schmalseiten selbst hiefür in Thätigkeit gezogen und geeignet vorgerichtet

werden konnten. Die dadurch erfolgende Auflösung der Continuität des Umgangs konnte aber an der Privatbasilika keine praktischen Nachtheile haben, da diese nicht wie die forense auch für Verkehr und Promenade geeignet sein musste. Desshalb wurde auch häufig das Obergeschoss der Nebenräume ganz weggelassen, wie auch endlich wahrscheinlich zunächst an solchen Sälen jene tragkräftigere Verbindung der Säulen durch Bogen statt des horizontalen Gebälks (Arkadenbildung) in Aufnahme kam, die wir wenigstens in Diocletians Zeit (Spalatro) fertig vorfinden (Fig. 237) und trotz des ästhetischen Gebrechens, das sie als gebogene Gebälke an sich tragen, doch aus praktischen Gründen nicht verwerfen können.

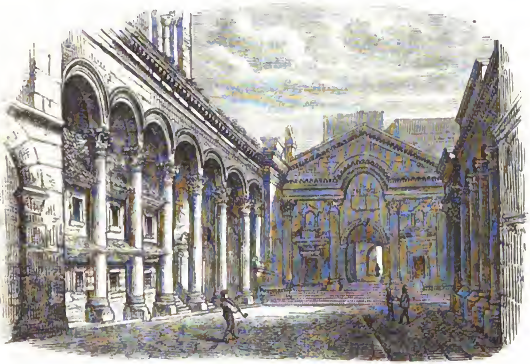


Fig. 237. Aus dem Palaste des Diocletian (Spalatro).

So finden wir, wie ich a. a. O. eingehender zu zeigen versuchte, den Raum vorgebildet, aus welchem nach Messmer's Beweisführung die christliche Kirche, deren Zusammenkünfte in der Kaiserzeit in den Häusern ihrer Mitglieder geheim abgehalten werden mussten, sich entfaltete, einen Raum, in welchem sonach die christliche Cultarchitektur wurzelt. Entsprach ein solcher Privatsaal in den Zeiten der Verfolgung für den Gottesdienst und die Versammlung der Gemeinde, so kann es nicht Wunder nehmen, wenn auch nach staatlicher Anerkennung des Christenthums dessen Disposition, ja sogar der Name beibehalten wurde.

Fanden wir in der römischen Architektur grossartiges Verständniss ihrer raumschaffenden Aufgabe, hohe technische Vollkommenheit in selbständiger Entwicklung, und musterhafte Zweckmässigkeit, so tritt uns die römische Plastik, wenn auch in ausgedehntester Anwendung, so doch nur in geringer Selbständigkeit und Bedeutung entgegen. Von Haus aus zu praktisch, um sofort dem Schönen neben dem Nützlichen einen Platz einzuräumen, verstattete der Römer der Plastik erst entschiedenen Eingang, als die politische Entwicklung der Welthauptstadt bereits ihren Höhepunkt erreicht hatte und auch da noch überliess er die Pflege der Bildnerei vorzugsweise den in seinem Solde stehenden Künstlern der Nachbarvölker. In der früheren republicanischen Zeit war die Uebung dieser Kunst kaum nennenswerth; in der Königszeit aber, oder wenigstens bis zum Jahre 170 d. St. scheint Bildnerisches in Rom noch gar nicht oder nur in Geräthverzierungen der Art, wie sie die Cista praenestina (M. d. I. 1866. tav. 26. Brunn) mit ihren phönikisch-etrurischen aufgenieteten Thierfiguren und Palmettenornamenten darbietet, existirt zu haben. Dürfen wir jedoch bei letzteren eher Import von Etrurien und den benachbarten griechischen wie phönikischen Colonien, denn eigenes Fabrikat voraussetzen, so wird uns hinsichtlich der statuarischen Bildnerei geradezu bezeugt, dass die Römer in dieser Zeit der Götterbilder gänzlich entbehrten (Varro).

Das erste statuarische Werk, das Rom gesehen zu haben scheint, war auch die Schöpfung eines Etruskers, des Volcanius oder Volca(s) aus Veii, nemlich der von Tarquinius Priscus bestellte kolossale auf einem Thron sitzende Jupiter im capitolinischen Tempel. Aus Thon gebildet, das Gesicht roth gefärbt und einen wahrscheinlich ursprünglich bronzenen, später goldenen Eichenkranz im Haare tragend, scheint er ausser dem Haupte wenig durchgebildet gewesen zu sein, denn er war in ein wirkliches gesticktes Gewand gehüllt. Demselben Künstler wird auch ein Herakles in und die Giebelquadriga auf dem gleichen Tempel zugeschrieben, beide in Thon, letztere 296 v. Chr. durch eine bronzene, neunzig Jahre später vergoldete, ersetzt.

Schon in den ersten Anfängen aber sollten sich, das Wesen der römischen Plastik von vorne herein kennzeichnend, neben den etrurischen auch griechische Einflüsse geltend machen. Denn das Götterbild in dem von Servius Tullius auf dem Aventin erbauten Dianentempel war ein Xoanon (Holzschnitzbild), einer Artemis der Massalioten (Phokäer) nach Art der ephesischen nachgebildet, sonach noch unentwickelt und im besten Falle dädalisch. Konnte diess noch kaum mit den Werken des veientischen Künstlers concurriren, so erlangte zwei Menschen-

alter später das Hellenische mehr Nachdruck, als zwei unteritalische Griechen Gorgasos und Damophilos 493 v. Chr. den Cerestempel mit (vorpolygnotischen) Gemälden und Thonstatuen schmückten, welchen letzteren acht Jahre darauf in den drei Gottheiten jenes Tempels, Ceres, Liber und Libera, die ersten Bronzestatuen Roms nachfolgten. Damit aber gleichsam der griechische Einfluss ein entschiedenes Uebergewicht noch nicht erlangen könne, war gleichzeitig mit der Thätigkeit jener griechischen Künstler das Holzbild der Juno Regina von Veii nach Rom verpflanzt worden, welches wohl nicht ohne Einwirkung auf die vier bis fünf Jahre später (487 und 486 v. Chr.) geweihten Holzstatuen der Fortuna Muliebris gewesen sein dürfte. In der nächstfolgenden von Bürgerkriegen und Unglück jeder Art gefüllten Epoche scheint der Kunstbetrieb schwach und das Bedürfniss hauptsächlich durch die Beute aus eroberten und zerstörten etrurischen Städten gedeckt worden zu sein, wenn auch manches gegenständlich Römische, wie der Ianus Geminus, wovon Münznachbildungen erhalten sind (Fig. 238), Vertumnus und die lavinischen Penaten, namentlich aber die ersten porträtartigen Ehrenstatuen, wie die des Ephesiers Hermodorus, des Dolmetsch bei den Gesetzgebungsarbeiten der Decemviren (450 v. Chr.), des Ahala und des L. Minucius als Retter vor Usurpation (439 v. Chr.) und der vier von den Fidenaten getödteten Gesandten (438 v. Chr.) dieser Periode ihre Entstehung verdanken.

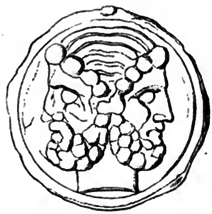


Fig. 238. Ianus bifrons auf altrömischen Münzen.

Erst als mit dem Ende der Samnitenkriege die römische Herrschaft die Griechenstädte Unteritaliens berührte (300 v. Chr.), gewann die Kunst lebhafteren Aufschwung. Damals entstand der reichere statuarische Schmuck des Forums durch Ehrenbilder des Mänius, Camillus, Tremulus, Duilius, wie der beiden vom Orakel empfohlenen Griechen Pythagoras und Alkibiades, ferner, wie Detlefsen wahrscheinlich gemacht hat, durch die fälschlich auf frühere Zeiten bezogenen Bildnisse der Sibylle, des Attus Navius, Horatius Cocles, M. Scävola (?) und Porsena, während auch das Capitolium durch die Statuen der sieben Könige, des Tatius und des Brutus, die Sacra via aber ausser den Standbildern des Romulus und Tatius sogar mit einem Reiterbilde (Clölia) geschmückt ward. Erhalten ist uns von allen diesen statuarischen Werken, welche wohl fast ausschliessend Bronzearbeiten waren, nichts mehr

und nur ein einziges jetzt im Capitol verwahrtes Weihebild, die Wölfin, wahrscheinlich dieselbe, welche Ogulnius 295 v. Chr. am Ficus Ruminalis weihte, von welcher aber die beiden gesäugten Kinder verloren gegangen sind, gibt uns von der Technik und dem Styl noch einige Vorstellung. Dass dieser mehr italisch oder nach dem üblichen Sprachgebrauch etrurisch als griechisch sei, ist zweifellos, und ich glaube auch, dass es hinsichtlich der andern plastischen Werke dieser Zeit zu rechtfertigen sei, wenn ich bei allen porträtartigen Standbildern dasselbe, bei den Cultstatuen dagegen, für welche die Römer überhaupt zumeist die Typen von den Griechen borgten, hellenisches Uebergewicht voraussetze.



Fig. 239. Statue der Isis im Museum zu Neapel.

Zwei andere erhaltene und mit römischen Künstlerinschriften bezeichnete Werke des dritten Jahrhunderts v. Chr. zeigen den Zusammenstoss der beiden Richtungen deutlich. Zunächst die berühmte nach der in alten Charakteren eingegrabenen Inschrift von Novius Plautius in Rom gefertigte ficoronische Cista, bei Palestrina (Praeneste) gefunden, und jetzt im Museum Kircherianum in Rom. Sie erscheint in der Hauptsache, nemlich in dem eine Episode aus der Argonautensage darstellenden Sgrafitto des Gefässes selbst so rein griechisch, dass wir sie für eingeführte Waare halten müssten, wenn nicht Nebendinge, wie Bulla, Armband und Schuhe, für italische, vielleicht unteritalische — nach Mommsen war Plautius ein Campaner — Kunst sprächen; Griff und Füsse des Gefässes dagegen sind rein etrurisch und einem ganz verschiedenen Kunstgeiste entsprungen. Wenn jedoch auch die Künstler- und Dedicationsinschrift gerade auf dem Griff angebracht ist, so ist nichts destoweniger fast sicher, dass sie sich nicht auf denselben, der als eine gewöhnliche Fabrikwaare keinen Künstlernamen verdient, sondern auf das Sgraffito bezieht und dass Plautius in Rom, wo er arbeitete, das Beiwerk

erwarb, wie er es gerade vorräthig fand (Brunn). Stehen aber hier die beiden Factoren, griechischer und altitalischer Styl, unvermittelt neben einander, so erscheinen sie an einem ungefähr gleichzeitigen Werke, der kleinen Medusenbüste in Hochrelief mit der Künstlerinschrift des C. Ovius aus der Tribus Aufentina bereits verschmolzen, und somit das vollzogen, was als das Wesen der specifisch römischen Plastik bezeichnet werden muss.

Zu Ende des zweiten punischen Krieges (200 v. Chr.) aber nahm der massenhafte Statuenimport erst aus den Griechenstädten Italiens und Siciliens und dann aus dem eigentlichen Griechenlande, von welchem schon bei der griechischen Plastik gesprochen worden ist, seinen Anfang. Auch wurde schon oben erwähnt, wie um 150 v. Chr. Rom sogar der Mittelpunkt der griechischen Kunstthätigkeit und der Sitz jener Renaissance wurde, welche die durchlaufenen Stadien hellenischer Kunstentwicklung in rückwärtsgehender Folge wiederholte. Da die römischen Gottheiten allmälig fast durchaus mit griechischen identificirt worden waren, da ferner der beliebte statuarische Schmuck von Plätzen, Strassen und Gärten, von Bädern und Brunnen, von Häusern und Villen vorwiegend aus griechischer Beute oder aus Copien nach berühmten hellenischen Originalen bestritten ward, so blieb der eigentlich römischen Kunst, wie sie aus der Verbindung des Etruskischen (Altitalischen) mit dem Hellenischen erwachsen war, nur ein verhältnissmässig geringes Gebiet übrig.



Fig. 240. Mithrasrelief im Louvre.

Denn selbst jene Gottheiten, welche ihrer Eigenart wegen nicht durch griechische ersetzt werden konnten, wie die Iuno Lanuvina, oder die orientalischen Culten entlehnten, die nicht vor den späteren Zeiten des Hellenismus (zwei Jahrhunderte v. Chr.) im Occident in Aufnahme kommen konnten, zumeist aber erst noch später in Rom zum erstenmale auftauchten, wie der Isiscult mit den häufigen Statuen der Isis (Fig. 239)

und des Harpokrates, oder der persische Mithrascult mit seinem noch nicht sicher erklärten Stieropfer (Fig. 240), erhielten so gut es ging griechisches Gepräge. Ebenso die ungemein zahlreiche Gruppe römischer Personificationen und Allegorien, bei welchen in der Regel ganz allgemein gehaltene nichtssagende Körpertypen nur durch die Attribute zu dem gestempelt wurden, was der Künstler daraus machen wollte. Eine bekleidete weibliche Figur konnte, je nachdem man ihr gleichsam den Namen im Attribut in die Hand gab oder aufs Haupt oder zu Füssen setzte, eine Concordia, Constantia oder Fides, eine Pax, Libertas oder Securitas, eine Virtus, Iustitia oder Aequitas, eine Salus, Pietas oder Annona sein, und nur selten kam dabei Alter, Gewandung oder Stellung (Flora, Pudicitia) in Betracht. Etwas mehr Unterschiede ergaben sich bei männlichen Personificationen durch Nacktheit oder Art der Bekleidung (Fig. 241, 242), wobei auch verwandte Göttertypen, wie Hermes für Bonus Eventus benutzt wurden, am meisten jedoch bei den Local- und Volkspersonificationen, bei welchen Charakter, Gewandung und Situation am bezeichnendsten ausgeprägt zu werden pflegte. Zu den berühmteren Werken der letzteren Art gehörten wohl die Figuren der vierzehn von Pompeius besiegten Nationen in der Porticus »ad nationes«, welche Coponius, der einzige völlig sichere bedeutende Bildhauer mit römischem Namen, herstellte und welche wir uns vielleicht analog der Germania devicta (Thusnelda) in Florenz vergegenwärtigen dürfen (Brunn), jedenfalls aber, nach den kleinasiatischen Städtedarstellungen auf der puteolanischen Basis, mannigfaltiger und minder

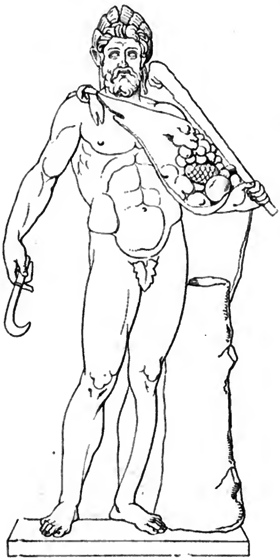


Fig. 241. Vertumnus (Silvanus) im Louvre.

frostig, als die reinen Begriffspersonificationen. Im Allgemeinen kam es indess auf Tiefe der Bezüge und Durchführung der Idee einer Persönlichkeit in Körperbildung, Bewegung u. s. w. gar nicht an, indem eine gewisse allgemeine Correctheit, Gefälligkeit und flache Schönheit in der Regel vollkommen genügte.

Weit mehr Eigenart und Bedeutung entwickelten die Römer in der statuarischen Porträtbildnerei. Ist schon früher die Richtung auf das Individuelle als ein Hauptkennzeichen der altitalischen Kunst bezeichnet worden, so ergibt sich von selbst, dass diese im Porträtfache sogar noch nach dem Siege hellenischer Kunst am Tiber den namhaftesten Boden haben musste und dass sie diesem Gebiete auch am meisten zu Statten kam. Doch musste selbstverständlich die lediglich äusserliche Individualisirung, wie sie den altitalischen Werken, etrurischen und römischen (Wachsmasken der Ahnen) eigen war, durch die mehr innerliche ausdrucksvolle Charakteristik, mit welcher Lysippos der Porträtbildnerei so grossartige Bahnen eröffnete, geläutert werden und erlangte auch durch diese Verschmelzung eine Höhe, welche das Porträtfach zu dem hervorragendsten der gesammten römischen Plastik stempelte. Die hellenische idealisirende Tendenz aber überwog bei denjenigen Statuen, welche die Person heroisirt (»achilleisch«) oder geradezu vergöttlicht mit Attributen des Zeus oder Apollo, der Iuno, Ceres, Venus u. s. w. vergegenwärtigten. Die gewöhnlich nackte Idealgestalt machte dann auf Nachbildung nach dem Leben nur in soweit Anspruch, als der Kopf die wirklichen Züge, wenn auch in einer gewissen Concentration und Verklärung (Antinous) gibt, welche Richtung seit Lysippos' mustergiltiger Porträtbildnerei die hellenische Kunst beherrschte. Die heimisch-italische Tendenz dagegen war bei den sog. »ikonischen« Statuen vorherrschend, nemlich bei jenen, welche die menschliche Erscheinung ganz durchgeführt, und auch im Gewande die Bedeutung näher motivirt zeigen, indem z. B. die Kaiser in der Toga (statuae togatae) als Senatspräsidenten, und wenn das Gewand auch über das Hinterhaupt gezogen erscheint, als Oberpriester gedacht sind, oder indem sie im Panzer (statuae thoracatae) sich als Feldherren darstellten, wie unter vielen anderen die bedeutende 1863



Fig. 242. Relief des Bonus Eventus im Britischen Museum.

vor Porta del popolo gefundene Augustusstatue im Vatican (Fig. 243), wobei dann gewöhnlich die Action der Ansprache an den Senat oder das Heer gewählt erscheint. Reiterstatuen gehörten zumeist zu den »thoracatae«, obwohl sie auch in achilleischer Auffassung (nackt, etwa mit dem Himation) vorkommen. Da sie durchaus von Bronze waren, haben sich jedoch sehr wenige erhalten, so dass der Marc Aurel auf dem Capitolsplatz trotz seiner Trockenheit und anderer Gebrechen der berühmteste und auch für die moderne Reiterbildnerei maassgebend geworden ist. Die Statuen auf Bigen und Quadrigen dagegen, wie sie namentlich die Triumphbogen schmückten, waren wohl zumeist togatae; die Erwähnung von sechsspännigen Triumphalgruppen oder von Elephantengespannen zeigt aber, zu welch übertreibender Geschmacklosigkeit die Römer in dieser Richtung schon in früher Kaiserzeit gelangten.



Fig. 243. Statue des Augustus »von Prima Porta« im Vatican.

Von besseren Arbeiten der Art geben etwa die fälschlich dem Lysippos zugeschriebenen vier Bronzepferde über dem Portal von S. Marco, welche die Venetianer 1204 aus Constantinopel entführten, die geeignetste Vorstellung. Ikonische Frauengestalten zeichnen sich durch die

Sorgfalt der Gewandnachbildung in reichster Fältelung, leider aber auch frühzeitig durch übertriebene Frisuren aus, durch welche sie zugleich zu Modebildern werden. Sitzende weibliche Statuen aber, anmuthig, würdig und bequem auf Lehnstühle hingegossen, gehören zu den gelungensten römischen Werken. Doch ist an allen Porträtstatuen, namentlich in dem gewöhnlichen rednerischen Gestus eine gewisse Typik ebensowenig zu verkennen, wie der mildernde Hauch hellenischer Idealisirung an den meisten Köpfen, welche ohne der Porträtartigkeit Eintrag zu thun, auch dem Eindruck der Schönheit nicht minder Vorschub leistet, als jene heroische Steigerung der ganzen Erscheinung selbst an ikonischen Werken, worin der hellenistische Einfluss sich namentlich geltend macht. Nur zu häufig aber tritt an die Stelle innerer Bedeutung Reichthum der Drapirung und fleissige Durchführung des Beiwerks, namentlich an Panzerreliefs u. dgl.

Dieselbe Verbindung einer heimisch-italischen Tendenz mit hellenischer Läuterung wie die statuarische Porträtplastik zeigt endlich auch die Reliefbildnerei, welche dadurch ebenso wie jene zur specifisch römischen wird. Sie erscheint schon quantitativ hoch bedeutend, indem der Römer es liebte, an seinen Monumenten wenig leere Flächen übrig zu lassen, sondern dieselben mit Inschriften und Reliefs abwechselnd nicht blos zu schmücken, sondern schlechterdings zu überziehen. Dadurch ward das Bildwerk selbst ebensosehr zur Schrift wie zum Ornament; die selbständige Bedeutung des Einzelnen ging verloren. Ornamental namentlich ward es in beschränkten Räumen, wo es den lediglich ausfüllenden Charakter in keiner Weise verleugnet, nemlich auf den Flächen der Säulenpiedestale, in den Bogenwinkeln und auf den Schlusssteinen der Bogen; schrift- und chronikartig dagegen an den Hauptflächen. War aber jenes seinem ornamentalen Charakter entsprechend grösstentheils allegorischen Inhalts in hellenisirend typischen Füllfiguren (trophäentragenden Victorien, Jahreszeiten u. s. w.), so entfaltet sich in diesem im Zusammenhange mit den Inschriften das eigentlich römische Historienrelief.

Das Historienrelief beruht erstlich der italischen Kunstanschauung im Allgemeinen entsprechend auf vorwiegend realistischer Grundlage. Das Mythologische verschwindet und nur die Allegorie behauptet noch einen geringen Einfluss, wie z. B. der Genius der Unsterblichkeit einen vergötterten Kaiser emporträgt, Roma der Triumphalquadriga vorangeht, Victoria auf einem Schilde einen Sieg verewigt, eine Stadt-, Fluss-, ja sogar Sumpf-Personification das Local der Handlung oder Iupiter Pluvius den Eintritt des rettenden Regens bezeichnet. Im

Uebrigen ist der Vorgang in schlichter Natürlichkeit erzählt, nach den Antoninen ganz ohne ideale Zuthat in rein chronikartiger Aufreihung. Unterscheidet sich demnach schon gegenständlich das römische Relief von dem griechischen, welches letztere wo möglich mythologische Begebenheiten für menschliche oder gar alltägliche substituirt, so tritt uns auch hinsichtlich der Behandlung kein geringerer Unterschied entgegen. Der Grieche lässt niemals jene stylistischen Gesetze der Reliefbildnerei unbeachtet, nach welchen die Gestalten in der den bezeichnendsten Contour ergebenden Lage gefasst sind, der ganze Vorgang jedes Hintereinander, jede Verkürzung und perspectivische Wirkung ausschliessend sich in einer Fläche entwickelt und endlich auch in so ferne harmonische Gleichartigkeit entfaltet, als die Figuren, seien sie nun sitzend, zu Fuss oder zu Pferd dargestellt, nicht blos gleiche den ganzen Raum ausfüllende Höhe (Isokephalie) sondern namentlich auch gleiche Stärke des Reliefs an allen Theilen erhalten, so dass das

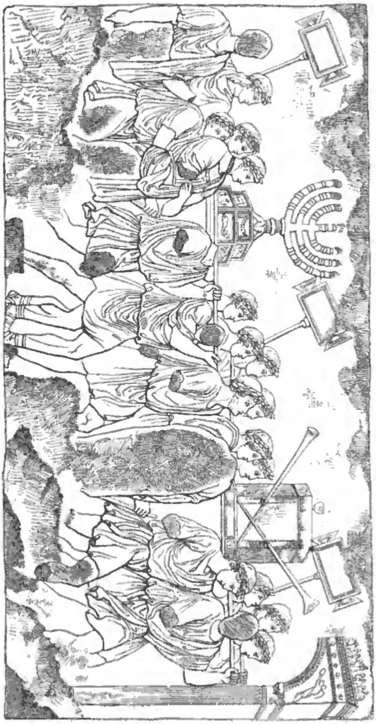


Fig. 244. Relief vom Titusbogen in Rom.

Werk in seiner Anlage gleichsam durch zwei Flächen, die einheitliche Grundfläche und die ursprüngliche während der Arbeit verschwindende Oberfläche der Steinplatte, bis zu welcher alle höchsten Erhebungspunkte reichen, bedingt wird. Allen diesen im Wesen des Reliefs und in seiner Technik beruhenden Stylgesetzen entzieht sich die römische Plastik: die Profilstellung ist nicht mehr die überwiegend herrschende und die Gestalten erscheinen daher an verstümmelten Werken, an welchen die Detailbehandlung verloren gegangen ist, nicht selten als formlose Massen, wie diess der hellenische Reliefcontour unmöglich macht. Der Umriss verliert seine Bedeutung und die Figuren sind so ohne Rücksicht auf die Fläche, in welcher sie wirken sollen, angeordnet, dass sie vielmehr geradezu als halbirte Statuen erscheinen. Dabei ist die Erhebung eine verschiedene; manche Theile, namentlich Köpfe und Arme lösen sich sogar völlig statuarisch vom Grunde los, und um so mehr, wenn bei Anordnung mehrer Figuren hintereinander ausser dem nicht selten auftretenden landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund die Unterscheidung des Vor- und Zurückstehenden durch Hoch- und Flachrelief, somit eine malerisch perspectivische Wirkung angestrebt wird (Fig. 244). Dadurch muss aber eine empfindliche Linien-Häufung, Gedrängtheit und Unklarheit entstehen, da der Plastik nicht der Luftton zu Gebote steht wie der Malerei, welcher das entfernter Befindliche von dem Nächsten ablöst und den Abstand messbar macht. Noch bedenklicher aber wird die Häufung, wenn statt oder neben dem perspectivischen Hintereinander ein Uebereinander der Gruppe auftritt, welches den Vorgang gleichsam in die Vogelschau stellt.

Realistische Tendenz und malerische, nicht reliefartige Composition sind demnach das Charakteristische der römischen Reliefbildnerei. Dabei blieb aber die Formengebung griechisch, wenigstens so weit die dargestellten Gegenstände griechische Vorbilder zuliessen. Diess war nicht der Fall, wenn z. B. ein Fluss in seiner wirklichen Erscheinung vergegenwärtigt werden sollte (Traiansäule), für welchen der Grieche stets den Flussgott als Symbol setzte, oder wenn Städtebelagerungen, Castelle, Brücken u. s. w. abzuschildern waren. Da näherte sich der römische Bildhauer mehr der Auffassung orientalischer Völker und wir könnten Derartiges unbewusste Uebersetzungen aus dem Assyrischen oder Aegyptischen in römische Sprache mit griechischer Schrift nennen. Da es sich eben dabei mehr um den Gegenstand als um die Composition, mehr um das Thatsächliche als um das Künstlerische handelte, so genügte eine gewisse allgemeine und formale Correctheit und so zu sagen leicht lesbare künstlerische Handschrift.

Das Angeführte bezieht sich zunächst auf die monumentale Reliefplastik, im Vergleich mit welcher die private, namentlich in Sarkophagreliefs und Gräberschmuck auftretende, von der hellenischen viel abhängiger war. Es scheint indess nicht, dass die historische Reliefsculptur lange vor der Kaiserzeit sich entwickelt habe, wenigstens besitzen wir von einer früheren so wenig wie von der gleichwohl nachweislich weit



Fig. 245. Traianisches Relief am Triumphbogen des Constantin.

älteren römischen Porträtbildnerei datirbare Monumente. Am grossartigsten aber konnte sie sich an Triumphaldenkmälern entfalten, von welchen die beiden weltbekannten Säulen des Traian und des Marc Aurel mit ihren mehr denn 5000 Figuren und über 200 Scenen zu den reichhaltigsten plastischen Darstellungen aller Zeiten gehören. In der That entrollen sich an diesen Spiralreliefs Chroniken der dacischen und Markomannenkriege, zu welchen belehrende Commentare geschrieben

werden konnten, wenigstens sind die Vorgänge durchaus kenntlich und die barbarischen Völkerschaften an ihren Costümen, Waffen u. s. w. zu unterscheiden, so dass namentlich die Reliefs der Traiansäule bei bekanntlich fehlender Geschichte dieses Kaisers eine nicht unbedeutende Quelle für dessen Biographie und die römische Kaisergeschichte bilden. Der künstlerische Werth aber ist, so tüchtig Behandlung und Technik, so mannigfach die Zeichnung auch genannt werden muss, durch die styllose Composition eine sehr geringe.

In etwas vortheilhafterer Lage waren die oblongen Relieftafeln, namentlich an den Triumphbogen, weil ihre Umrahmung auf eine mehr abgeschlossene Composition, ihre Pendantstellung auf harmonische Entsprechung hinführte. Die Reliefs des Titusbogens wenigstens, namentlich die beiden grossen des Durchgangs sind trotz des auch ihnen anhaftenden Unverständnisses des Reliefstyls von weit höherer Kunst-Bedeutung, und dasselbe gilt auch von den monumentalen Reliefs Traians (vgl. Fig. 245) und Hadrians. Wie sehr aber schon in der Zeit der Antonine die Grazie der Formen und der Anordnung, welche bisher noch immer aus hellenischer Erbschaft sich geltend machte, gewichen war, um auch formal wie inhaltlich einer unerquicklichen Trockenheit und Härte Platz zu machen, zeigt das Piedestalrelief der jetzt verschwundenen Ehrensäule des Antoninus Pius (Fig. 246) mit der Apotheose des Kaiserpaares, welches dem steifschwebenden Genius der Unsterblichkeit in dürftigster Composition auf den Nacken gesetzt erscheint, während ausserdem die Alles beherrschende frostige Allegorie die Personification des Campus Martius, namentlich durch das Attribut des von Augustus dort aufgestellten Gnomon-Obelisken kenntlich, der Roma an die Seite setzt.

Die römische Plastik hatte überhaupt unter Hadrian ihren Höhepunkt erreicht. War Traian nicht mit Unrecht in späterer Zeit »das Mauerkraut« genannt worden, weil seine zahllosen Restaurationsinschriften Alles zu überwuchern schienen, so füllte Hadrian Alles mit Bildwerk, wie denn in dieser Beziehung seine tiburtinische Villa, in welcher er die Merkwürdigkeiten, die er auf seinen ausgedehnten Reisen durch die römische Welt gefunden, baulich und plastisch reproducirt sehen wollte, selbst das goldene Haus des Nero noch überbot. Sobald jedoch Hadrian, welcher als ein enthusiastischer Bewunderer griechischer Kunst naturgemäss auch dem Kunstbetrieb seiner Zeit die Bahnen gewissenhafter Reproduction gewiesen und die hellenische Renaissance gefristet hatte, hingegangen war, erlosch allmälig diese Richtung. Statt nemlich wie vorher vorzugsweise an die höchsten Leistungen der hellenischen

Kunst anzuknüpfen und diese Musterschöpfungen nach Möglichkeit zu reproduciren, begann man während der Regierung der Antonine nach den Werken der letztvergangenen Zeit sich zu richten und ging, je niedriger man sich das Ziel steckte und je weiter man sich von den Originalen und dem Urquell entfernte, einem um so rascheren Kunstverfall entgegen.

Die ideale Kunst erscheint daher in zunehmender Schablonenhaftigkeit, Flüchtigkeit, kraftloser Inhaltslosigkeit und Verflachung, be-



Fig. 246. Piedestalrelief der Ehrensäule des Antoninus Pius.

wahrt indess noch manches Gute gerade dadurch, dass die Vorbilder, wenn auch bei dem üblich werdenden Copiren nach Copien nur mittelbar, auf die beste Zeit zurückgehen. Mehr Selbständigkeit musste naturgemäss das Porträt bewahren; aber auch dieses würde, selbst wenn die alternde Kunst sonst noch frische Kraft genug besessen hätte, den massenhaften Anforderungen erlegen sein. Man denke nur an den raschen Wechsel der Imperatoren nach den Antoninen, welcher natürlich ebenso häufig Veränderung der Kaiserstatuen in allen Städten des

römischen Reiches zur Folge hatte. Mit den Antoninen erlischt auch der ideale Zug in der Porträtbildnerei gänzlich und prosaischer Realismus, wie ihn die altitalische Kunst gezeigt, tritt abermals seine ausschliessende Herrschaft an. Aengstliches Ringen nach äusserer Aehnlichkeit namentlich in kleinlichem unkünstlerischen Detail, wie in Falten und Abnormitäten, sogar im Haar, wovon die lockigen Antonine und namentlich der krausköpfige L. Verus mit dem bimssteinartig porös gebildeten Löckchenhaar merkwürdige Beispiele darbieten, tritt an die Stelle des verschwindenden geistigen und lebendigen Ausdrucks, welcher jedenfalls auch dadurch nicht gerettet ward, dass man den Augenstern eintiefte, wodurch der Blick vielmehr erstarrt. Es vergeht aber kein Jahrhundert seit den Antoninen, so verliert die Kunst überhaupt die Fähigkeit, Porträts zu charakterisiren und wir sind nicht mehr im Stande, zahlreiche Büsten der späteren Kaiserzeit, wohl zumeist Porträts von Kaisern, Kaiserinnen und Prinzen, zu benennen, da hierin auch die römischen Münzen, deren Porträtköpfe ebenfalls zu allgemeinen Typen erstarren und erharten, nicht mehr unterstützend zu Hülfe kommen. Aenderte man vorher beim Thronwechsel oft nur die Köpfe der achilleischen wie der ikonischen Kaiserstatuen, so mochte es jetzt zuweilen genügen, blos die Inschriften zu ändern und höchstens Nebendinge umzugestalten. Uebrigens war es auch unschwer nur einen Theil des Kopfes, nemlich das Gesicht zu wechseln, seit es beliebt geworden war, die Büsten aus verschiedenen Marmorarten bunt zusammen zu setzen, so dass deren Farbe realistisch zu Hülfe kam, wobei dann blos die Maske in weissem Marmor, das Haar in dunklem, Unter- und Obergewand in rothem, grünem und grauem Stein (Marmor oder Granit) und selbst Stirnband und Mantelagraffe in besonderer Farbe hergestellt war. Bei Damenporträts hatte diese widerwärtige Polychromie überdiess den Vortheil, dass man nicht blos beim Regierungswechsel die Maske, sondern noch häufiger auch die Perücke ändern konnte, je nachdem eben die Mode des Tages blonde, rothe oder dunkle Haarfarbe, und diese oder jene Frisur vorschrieb.

Auch die Reliefplastik erleidet seit den Antoninen denselben Verfall. Schon die Sculpturen der Marc-Aurelsäule zeigen mit jenen der Traiansäule verglichen, trotz unverkennbaren Anlehnens an das Vorbild, schon den Mangel an Energie, Formgefühl, Mannigfaltigkeit und technischer Tüchtigkeit, welcher das Erlöschen der treibenden Kraft und das rein schematische Reproduciren kennzeichnet. Dieselbe geistige und physische Trockenheit und Inhaltslosigkeit verrathen auch die jetzt im Conservatorenpalast auf dem Capitol befindlichen Reliefs des abgetragenen Marc-

Aurelbogens (einst am Corso in Rom) im Zusammenhalt mit den später für den Constantinbogen verwendeten Reliefdarstellungen aus dem Leben Traians; und selbst mit den Sculpturen des Piedestals der Antoninus-Pius-Säule verglichen lässt sich bereits eine Abnahme von dem älteren Antoninus zum jüngeren erkennen. Doch erscheint diess Alles noch vortrefflich im Vergleich mit den Reliefsculpturen des Septimius Severusbogens (201 v. Chr.), welche in den Hauptstücken, um möglichst grossen Darstellungsraum zu gewinnen, eine vierfache Abtheilung zeigen, und gleichsam in vier Zeilen Kriegsscenen darstellen, bei welchen es augenscheinlich darauf abgesehen ist, nicht den Krieg und Sieg im Allgemeinen zu feiern, sondern bestimmte Facta, Schlachten, Gefechte verschiedener Waffengattungen, Belagerungen, Capitulationen und Beutezüge zu registriren. War an den Spiralreliefs der Traian- und Marc-Aurelsäulen ein solches Parallelübereinander durch die Natur des Monumentes geboten, so erscheint es hier umgekehrt der Reliefplatte aufgenöthigt, indem man es bewusst vorzog, möglichst viele Vorgänge wenn auch in unansehnlicher und wirklich in einiger Ferne nicht mehr sichtbarer Schrift aufzuführen, statt sich auf die Hauptsache zu concentriren und diese in wahrhaft monumentaler und künstlerischer Weise zum Ausdruck zu bringen. Und ist auch manche Einzelnheit noch tüchtig zu nennen, und die Formengebung im Allgemeinen, wie die Technik noch leidlich correct, so erscheint doch die Composition bereits völlig barbarisch, die Gruppenbildung ungeschickt, Raumausfüllung, Entsprechung, künstlerischer Aufbau ganz und gar verunglückt.

Nach Septimius Severus sank die Kunst zur rohen Steinmetzenarbeit herab. Wie die Porträts unkenntlich, so werden auch die Reliefs nichtssagend und wirken, wie etwa in der ägyptischen Kunst, nur durch die Zahl der Figuren und durch Nebendinge. Am längsten mochte man in der Cultplastik eine stümperhafte Meisselarbeit fortfristen, bis das letzte Fünkchen hellenischer Tradition im fortgesetzt verwascheneren Copiren verglimmte; in der Reliefplastik aber erstarb mit dem Kunstvermögen auch der Muth zu neuen Schöpfungen fast gänzlich. Traten einigermassen grosse monumentale Aufgaben auf, so suchte man nicht selten unter den Werken früherer Kaiser das Material zusammen und scheute sich selbst nicht, an Triumphaldenkmälern, wie an dem Bogen Constantins, Reliefs einzulassen, welche unverkennbar Trajan's Thaten verherrlichten, oder Statuen aufzustellen, welche mit dessen Siegen an der Donau zusammenhingen, sich begnügend, das Fehlende zur Noth und bescheidentlich zu ergänzen, wie diess die Victorien an den Säulenpiedestalen (Fig. 247) oder die schmalen Reliefriese über den

Seitendurchgängen zeigen, aber in welcher Barbarei! Den Figuren fehlen zumeist die richtigen Proportionen: plump und formlos, ungelenk, ja bewegungsunfähig stellen sie bereits die vollkommene Erstarrung dar, welche die Plastik des folgenden Jahrtausend in Fesseln halten sollte. Und wo noch alte Vorbilder in Kraft waren oder die Darstellung solche verstattete, wie an den Victorien der Piedestale, da springt wenigstens das Erlöschen des Technischen, welches am Septimius Severusbogen wenn auch schon oberflächlich aber doch noch stylvoll behandelt wird, schneidend in die Augen. Die Falten z. B. erscheinen wie die Bohrlöcher und Gänge des Holzwurmes in einfachen Striemen in die Gewandung eingeschnitten, ohne Uebergänge und Motivirung, hart, roh und lieblos flüchtig, wie auch die Behandlung des Ganzen.



Fig. 247. Victoria vom Triumphbogen des Constantin.

Ist von der gesammten römischen Kunst die Architektur das bedeutendste und die Plastik das quantitativ reichste, so kann man die Malerei das reizendste Gebiet nennen. Wie in der Plastik so herrscht auch in der Malerei das Decorativsystem vor; als monumentale Kunst, welche für sich und um ihrer selbst willen schafft, tritt sie uns nur in früherer Zeit und auch da lediglich vereinzelt entgegen. Wie jene, so erscheint auch sie vorzugsweise unselbständig und nachbildend, im ersten halben Jahrtausend zwischen altitalischer (etruskischer) und hellenischer Richtung schwankend, später im engsten Anschluss an die griechischen Vorbilder, eine Fortsetzung und ein Ausläufer jener Kunst, wie sie sich in der hellenistischen Periode, seit Alexander, entwickelt hatte.

Die früheste Notiz von monumentalen Gemälden in Rom ist die von der Ausmalung des Ceres-, Liber- und Liberatempels durch die beiden unteritalisch-griechischen Künstler Gorgasos und Damophilos (493 v. Chr.), deren Kunst, weil vorpolygnotisch, wenn auch bereits unter Anwendung der vier Farben, sich noch nicht viel von der älteren Vasenmalerei nach Art der Vase des Ergotimos und Klitias in Florenz unterschieden haben mag, jedenfalls aber sich auf Farbenausfüllung der von den Contouren umschriebenen Flächen ohne Nüancirung in Licht

und Schatten beschränkte. Wir dürfen jedoch annehmen, dass auch den beiden Haupttempeln der letzteren Königszeit der farbige Schmuck, sei es nun auf dem Bewurf selbst oder, wie an einem alten Käretaner Grabe (vgl. Fig. 214), auf einer Incrustation von Thonplatten, so wenig fehlte, wie den Tempeln und Gräbern Etruriens, und dass er auch in Rom specifisch etrurisch war, da ja Plinius die Ausschmückung des Cerestempels nur desshalb anführte, weil in ihr zum erstenmale griechische Künstler betheiligt auftreten, während vorher »an den römischen Tempeln Alles etruskisch war«. So sehr wir aber geneigt sein mögen, altgriechische Malereien mit den älteren etrurischen als ziemlich verwandt zu betrachten, so muss doch der Unterschied zum Vortheile der ersteren nicht unbedeutend und die Schätzung jener griechischen Wandgemälde im Cerestempel gross gewesen sein, da sie nach Plinius bei der Restauration des Tempels geschont, nemlich mühsam von den Wänden abgelöst, und umrahmt auf Tafeln aufgesetzt wurden.

Dass diese Wandgemälde für den griechischen Einfluss bahnbrechend wurden, darf wohl kaum bezweifelt werden, wenn auch noch lange Zeit eine etruskische Malergilde namentlich für gewöhnlichere decorative Zwecke in Rom nebenher fortgeblüht haben mag. Wir müssen annehmen, dass es nur auf griechischen Bahnen geschehen konnte, wenn nach Plinius die Kunst in Rom »frühzeitig zu Ehren kam«, und selbst vornehme Männer kein Bedenken trugen sich ihr zu widmen. Ein Fabier, Fabius Pictor, dessen Wandgemälde nach Dionys von Halikarnass im grossen (historischen) Style componirt, sorgfältig gezeichnet und in angenehm frischer Farbenmischung colorirt waren, erlangte sogar durch seine Ausmalung des Salustempels (304 v. Chr.) hohen Ruhm und seinen Beinamen, und man darf vielleicht, um sich seine Kunststufe zu vergegenwärtigen, in Bezug auf die Zeichnung an die wunderbaren Sgraffiti der Cista des Novius Plautius im Kircher'schen Museum erinnern, wenn auch die letzteren, als vielleicht fünfzig Jahre später in Rom entstanden, einen noch etwas höheren Rang einnehmen mögen. Noch vorgeschrittener muss das Malen des tragischen Dichters Pacuvius (220—130 v. Chr.) gedacht werden, von dem ein (Tafel-?) Gemälde im Herculestempel am Forum Boarium gerühmt wird, welcher aber, um berühmt zu sein, auch das technische Raffinement der Diadochenperiode bereits mit Erfolg angestrebt haben dürfte. Der hochbetagt sterbende Künstler muss überdiess bereits Zeuge des ausgedehnten Kunstraubes gewesen sein, der neben den statuarischen Werken auch die berühmtesten Gemälde Griechenlands nach Rom brachte, wie es auch in seine Blüthezeit fiel, dass ein athenischer Maler, der Philosoph

Metrodoros von Aemilius Paullus nach Rom berufen wurde, um als Philosoph dessen Kinder zu erziehen und als Maler dessen Triumph zu decoriren. Dazu aber wird Aem. Paullus, wenn auch Metrodor, der in seiner künstlerischen und gelehrten Vielseitigkeit ein Buch über Architektonik geschrieben, selbst zur Herstellung der Festpforten zu gebrauchen war, wohl zunächst Historiengemälde zur Verherrlichung seiner Thaten gewünscht haben, der Art, wie sie schon seit einem Jahrhundert in Rom üblich geworden waren. Denn schon 263 v. Chr. hatte M. Valerius Maximus Messala ein Schlachtgemälde, seinen Sieg über die Karthager und Hieron von Syrakus zeigend, in der Curia Hostilia ausgestellt, welchem Beispiele L. Scipio 190 v. Chr. mit einem den Sieg bei Magnesia über Antiochus von Syrien enthaltenden Gemälde folgte. Wir dürfen uns aber diese weniger als Kunstwerke, wie als realistische Aufzeigungen des Vorganges, dem römischen Historienrelief der Kaiserzeit analog, denken, wenigstens war es um die Einzelheiten desselben bei jenem die Einnahme Karthago's darstellenden Gemälde zu thun, das L. Hostilius Mancinus 146 v. Chr. auf dem Forum aufstellte und dem Volke erklärte und welches vornehmlich die Belagerungsvorrichtungen der Römer veranschaulichte. Solche Werke, die wohl auch das Terrain in der halblandschaftlichen Weise gaben, in welcher die Landkarten im Alterthum und um 1500 v. Chr. behandelt waren, mochten hinsichtlich der Auffassung und Composition den Schlacht- und Belagerungsdarstellungen auf ninivitischen Reliefs ebenso verwandt gewesen sein, wie den Darstellungen gleicher Art auf Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung.

Bezeichnend für den untergeordneten Kunstwerth dieser historisch-topographischen Tafelmalerei stehen auch den angeführten Notizen über dieselben keine Künstlernamen zur Seite; doch dürfen wir schliessen, dass dem Metrodoros Aehnliches zugemuthet wurde und um 100 v. Chr. Serapion wirklich in solchen historischen Scenen sich hervorthat. Künstler von Bedeutung aber sahen sich im letzten Jahrhundert der Republik auf das Porträtfach gedrängt, wie Sopolis, Dionysios und deren Schüler Antiochus Gabinius, die Kyzikenerin Iaia oder Laia, welche vorzugsweise Frauen auf Elfenbeinplättchen malte, und Arellius, der seine Dirnen als Göttinnen porträtirte. In beiden Richtungen aber scheint die Tafelmalerei überhaupt im Anfang der Kaiserzeit sich ausgelebt zu haben, verdrängt von einer neueren Decorativrichtung, welche wieder, in freilich ganz unmonumentaler Weise, zur Wandmalerei zurückführte.

Dass die Sammelwuth der römischen Grossen und Imperatoren

sich auf griechische Gemälde ebenso erstreckte, wie auf Statuen, erhellt aus der Bezeichnung gewisser Säle der städtischen Paläste als »Pinakotheken«. Wenn aber die Statuen in Ermangelung von Originalen durch Copien ersetzt wurden, so scheint man sich bei dem Tafelgemälde nur in sehr beschränkten Fällen dazu entschlossen zu haben. Denn da man die Statuen mehr decorativ zu verwenden pflegte, so war deren Originalität von minderem Belang wie in einer geschlossenen Sammlung von Cabinetstücken der Malerei, bei welcher die Aechtheit um so mehr von Bedeutung war, als eine genügende Imitation schon aus technischen Gründen weit weniger gelingen mochte. Zum Zweck der malerischen Decoration der ganzen Paläste aber entschloss man sich zu einem etwas freieren Verfahren, als im Gebiete der Plastik selbst die Uebertragung von Bronzeoriginalen in Marmor war. Die Tafelmalerei nemlich kam in Abnahme, seit man, was nach Helbig wohl schon in der Diadochenperiode und vornehmlich in Alexandria üblich geworden war, die Tafelgemälde auf der Wand selbst leichthin imitirte und sie in Einklang mit der übrigen ornamentalen Wandbemalung brachte. Diess zeigen nicht blos die neueren Entdeckungen auf dem Palatin an Bauten des Tiberius, sondern auch die Fresken jener Souterrains der Thermen des Titus, die als Reste des neronischen goldenen Hauses zu betrachten sind (vgl. Fig. 248). Ornamente, Guirlanden und Architekturen gliedern dabei die Wände in mehre Felder, welche dann zum Theil mit Einzelfiguren (Fig. 249) oder Gruppen, die unmittelbar auf den intensivfarbigen ja sogar schwarzen Grund gesetzt sind, gewöhnlich tanzend oder schwebend (worin die campanische

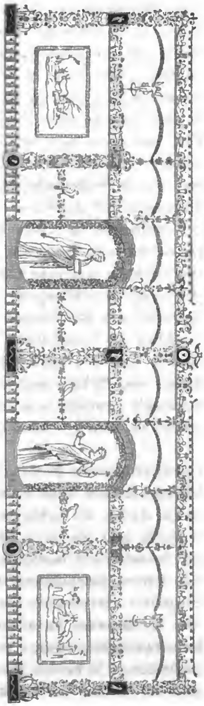


Fig. 248. Wandmalerei aus der Aurea Domus des Nero.

Malerei an Leichtigkeit und Linienreiz Unübertreffliches geleistet hat, vgl. Fig. 250), zum Theil aber mit jenen scheinbar umrahmten Tafelbildimitationen geschmückt sind, die zumeist genreartig mythologische Gruppen wie auch Scenen des kleinen Genres enthalten.

Dem mythologischen und gemeinen Genre aber pflegte ein starkwiegender landschaftlicher Hintergrund beigegeben zu sein, so dass die figürliche Darstellung zuweilen hart an die blosse Staffage streifte, und dieser Gebrauch scheint, vielleicht ebenfalls schon in hellenistischer Periode, zur sog. Prospectenmalerei geführt zu haben. Nach Plinius war es Ludius oder Studius, der in der Zeit des Augustus diese Art von Malerei einführte, von welcher auch ausser zahlreichen campanischen Malereien die Friesgemälde des neuentdeckten Hauses des Tiberius auf dem Palatin die beste Vorstellung und einen illustrirten Commentar zu der Schilderung der ludischen Werke geben; denn diese stellten nach Plinius »Villen und Hallen, Kunstgärten, Haine, Wälder, Hügel, Wasserbehälter, Gräben, Flüsse, Ufer, wie sie nur jemand wünschen mochte,« dar, »dazu abwechselnd Spaziergänger, Schiffer und solche, welche zu Esel oder zu Wagen nach ihren Landgütern sehen, ferner Fischer, Vogelsteller, Jäger und Winzer, unter anderem auch sumpfige Zugänge vor schönen Villen staffirt mit frauentragenden Männern, welche unter der Last besorglich schwanken und anderes Witzige der Art; endlich Ansichten von Seestädten, alles reizend und billig«, d. h. wohl in einer gewissen graziösen Leichtigkeit und Flüchtigkeit. Der Zweck dabei war die raumöffnende und erheiternde Wirkung und diese konnte auch ohne correcte und



Fig. 249. Ceres, Pompeianisches Wandgemälde.

naturalistische Durchführung, ohne zusammenhängenden Sinn erreicht werden; im Gegentheile hatte gerade die phantastische Unrealität, ja Unmöglichkeit, wie sie auch an den japanischen Lackmalereien hauptsächlich wirkt, ihren Reiz.

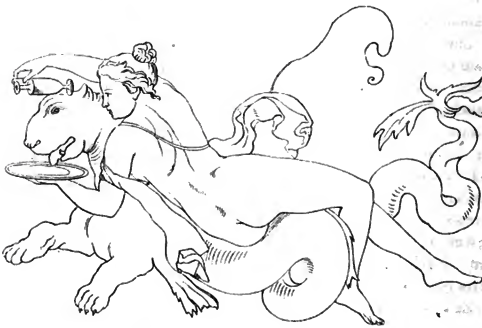


Fig. 250. Wandgemälde von Herculaneum.

Aehnlich verhält es sich mit einem anderen Zweige der römischen Decorationsmalerei, nemlich der architektonisirenden Ausschmückung, die unter dem Namen des pompeianischen Styls allbekannt ist. Schon in Augustus' Zeit tadelt Vitruv das Umsichgreifen einer Richtung der Scenographie, welche allem structiven Gesetze Hohn spreche und in ganz unmöglicher Weise rohrartige Säulen ohne Tragkraft mit mächtigen Giebeln und Obergeschossen über einander thürme. Sein Tadel erscheint jedoch ganz ungerechtfertigt. Denn gerade eine auf Illusion abzielende Architekturmalerei, wofern sie nicht architektonisch Nöthiges oder Schmückendes ergänzt, wäre und ist als verwerflich zu bezeichnen, nicht aber jene phantastisch spielende Art, welche analog der Prospectmalerei von vornherein auf Realität verzichtet und jeder derartigen Illusion sogar geflissentlich aus dem Wege geht. Denn nicht lügenhaft, sondern dichterisch sollten die Räume durch jene Architekturmalerei erweitert werden, welche nur traumartig und märchenhaft den Blick ins Weite führend beschäftigen und die engen Wände der kleinen Gemächer durchbrechen sollten. Daher auch die frischen, keineswegs realistischen Farben, welche nur in Teppichwirkung zusammengestellt nicht täuschen, sondern schmücken und erfreuen sollten,

und dem tiefen Sinne für Polychromie, welcher wohl auf hellenische oder wenigstens hellenistische Vorbilder zurückgehend selbst noch der römischen Verfallszeit im Vergleich mit unserem grauen Jahrhundert innewohnte, so lebhaftes Zeugniss geben. Und dazu welche gewaltige sich fast auf alle Räume erstreckende und dabei auf jede Patronen- und Schablonenarbeit verzichtende Schaffensfreudigkeit! Nicht ein Amulius allein, welcher zwangsweise das goldene Haus des Nero ausmalte und seiner würdigen und farbenprächtigen Gemälde wegen von Plinius gerühmt wird, sondern ebenso viele Künstler als jetzt handwerkliche Decorationsmaler waren allenthalben beschäftigt, die Wände mit Gemälden und Ornamenten zu bedecken und namentlich um die Zeit des Nero musste nach dem Befund der verschütteten campanischen Städte der Betrieb der künstlerischen Decorationsmalerei lebhafter gewesen sein, als wir ihn zu irgend einer andern Zeit annehmen dürfen.

Ja sogar die Fussböden sollten an dem heiteren Farbenschmuck theilnehmen, der sich über alle Wände ergossen hatte. Von der Begründung der Fussbodenmalerei in Mosaik am pergamenischen Königshofe durch Sosos wurde bereits im Abschnitte über hellenische Malerei Erwähnung gethan und zugleich darauf hingewiesen, dass dabei wohl nur an die als von Sosos angestrebte und erfundene illusorisch wirkende Musivmalerei zu denken ist, da die Herstellung von Teppichmustern und überhaupt die lediglich ornamentale Mosaikarbeit weit älter sein muss. Des Sosos trinkende Tauben aus dem »ungekehrten Saal« scheinen auch ein beliebtes Sujet für diese Technik geblieben zu sein, wie aus drei bekannten Nachbildungen hervorgeht, wovon die auf dem Aventin gefundene (jetzt im lateranischen Museum befindlich) sogar einen Künstlernamen, Heraklitos, trägt. Wenn sich übrigens auch sonst Mosaicistennamen finden, so verdienen diese hier so wenig eine Stelle, wie etwa die zahlreichen Namen der Vasenmaler, da die Musivmalerei mehr Technik als Kunst ist und gerade durch das Mühsame der ersteren eine eigentlich künstlerische Thätigkeit fast unmöglich macht. Das weitaus bedeutendste Werk der Art aber, das über 4 M. lange und 2 M. breite vermuthlich eine Alexanderschlacht darstellende pompeianische Mosaik, zugleich das namhafteste erhaltene Historiengemälde des Alterthums, welches aber wohl eher auf ein griechisches Vorbild wie auf die oben besprochene römische Schlachtenmalerei zurückgeht, zeigt leider keinen Künstlernamen. Der grössten Mehrzahl nach sind die bekannten Mosaiken, weil aus Herculaneum und Pompeii stammend, in die Zeit des Nero zu setzen; doch könnte das pränestinische mit seinem ägyptisirenden Prospectgemälde in die sullanische Periode hinauf-

reichen, während das umfängliche Mosaik mit palästrischen Figuren aus den Thermen des Caracalla (jetzt im Lateran) in die Zeit dieses Kaisers gehört, manche andere aber, zum Theil (namentlich die in den entlegeneren Provinzen entdeckten) ziemlich rohe sogar noch aus späteren Zeiten stammen. So Tüchtiges aber auch besonders im Gebiete der Komödiendarstellungen wie des Prospect- und Thiermosaiks zuweilen entgegentritt, so ist doch nicht zu verhehlen, dass, wie diess Semper dargethan, das Mosaik seine Gränze überschreitet, sobald es über Webemuster des Teppichs hinausgeht und vergessen machen will, dass es sich als ebener Fussboden hinstreckt, auf dem man auch ohne scheinbares Hinderniss wandeln soll.

»Ueber den Ausbruch des Vesuv hinaus, welcher im Jahre 69 v. Chr. durch eine wunderbare Fügung des Schicksals die Kunstschätze der drei campanischen Städte Herculaneum, Pompeii und Stabiä der Nachwelt erhielt und zugleich demjenigen, welchem wir die reichste Fülle schriftlicher Aufzeichnungen verdanken, dem Plinius, das Leben kostete, wird sich schwerlich die Geschichte der alten Malerei je im Zusammenhange verfolgen lassen.« So schliesst Brunn mit Recht die Geschichte der griechischen Maler. Denn was darüber hinausgeht, selbst wenn mit Namen belegt, verdient nicht mehr den Namen Kunst und ist nichts weiter, als flüchtige, rohe Decoration, wie sie z. B. die Bedientenstuben der Vigna Nussiner am Südabhange des Palatin, durch das rücksichtslos daraufgesetzte Sklavengekritzel in neuerer Zeit zu einiger Berühmtheit gelangt, zeigen, oder Dilettantenarbeit. Der hauptsächlichste uns noch zum Theil erhaltene Schauplatz dieser in handwerksmässiger Flüchtigkeit und Rohheit sich auslebenden Kunst aber waren die Gräber, und hier gränzen, wie in der Basilika in baulicher und in den Sarkophagen in plastischer Hinsicht, so in der Malerei die Gebiete des Alterthums und der christlichen Zeit in kaum erkennbaren Uebergängen aneinander. Als aber das Christenthum seine Auferstehung aus den Grüften feierte, knüpfte es in seiner monumentalen Kunst an jene Stufe des Verfalls an, welche die Malerei in den heidnischen wie christlichen Katakomben des vierten Jahrhunderts erreicht hatte, ja das Sinken der Kunst setzte sich sogar noch Jahrhunderte lang fort, bis das Germanenthum wie überhaupt dem Volksleben so auch der künstlerischen Thätigkeit einen neuen Odem einhauchte.

Orts- und Künstlernamen-Verzeichniss.

(Die Künstlernamen sind gesperrt gedruckt.)

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.